# cinema

nr. 9 (21)

revistă lunară de cultură cinematografică

BUCUREŞTI — SEPTEMBRIE — 1964


Citiţi în acest număr:

REGIE, '64

Interviu cu Betsy Blair

PANORAMIC AUTUMNAL

Festivaluri de film: KARLOVY VARY, POLA, VARNA, CRACOVIA

Corespondenţe din: MOSCOVA, BONN, LONDRA, CAIRO, VARŞOVIA

CRONICI, INSTANTANEE, SECVENŢE, MERIDIANE

După Alarmă în munţi, Merii sălbatici este al doilea film în care DANA COMNEA deţine principalul rol feminin.

Actriţa Lica Gheorghiu interpretează în filmul Şoseaua Nordului rolul Inei. Ecranizarea romanului lui Eugen Barbu se realizează în regia lui Iulian Mihu, imaginea fiind semnată de Aurel Samson.



Unul din protagoniştii noului film al lui Francisc Munteanu, La patru paşi de infinit, este actorul Silviu Stănculescu. Spectatorii noştri au avut prilejul să-l vadă şi în filmul A fost prietenul meu.



Regizorul Manole Marcus turnează în prezent filmul Cartierul veseliei, după un scenariu de Ioan Grigorescu. Acţiunea se petrece într-unul din cartierele mărginaşe ale Bucureştiului, în preajma Eliberării.



# Regia de film și contemporaneitatea

Începe o nouă stagiune cinematografică. După întreruperea estivală, din nou, în ritmul pe care-l permite actualul volum al producției, cîte o realizare de lung-metraj a studiourilor noastre își va face apariția lunar pe ecranele de premieră o dată cu mai multe scurt-metraje de diferite genuri.

Dialogul cineaști-spectatori se reia într-o perspectivă nouă, pe care o deschide cel de al treilea deceniu de la Eliberare. În acest răstimp, în ajunul aniversării din August, cinematografia noastră a trecut examenul de maturitate al primului Festival al filmului romînesc — prima întîlnire competitivă a producțiilor studiourilor noastre.

Sîntem martorii unei continue confruntări cu exigențele maselor de spectatori, exigențe ce sporesc o dată cu dezvoltarea într-un ritm neîntrecut a societății noastre socialiste, determinată de hotărîrile Partidului, prin însușirea din ce în ce mai profundă și mai intimă a valorilor culturii naționale și universale. Ceea ce impune abordarea la un nivel critic mereu mai înalt a realizărilor și preocupărilor cinematografiei noastre.

Reușitele certe de pînă acum și cele mai împlinite, pe care le promit unele din premierele viitoare creează la rîndul lor platforma unor discuții de lucru, neprotocolare și totodată fără caracter empiric sau tehnicist, la care e firesc să participe cineaști și spectatori, regizori și critici, scriitori și oameni de cultură, artiști și tehnicieni, exprimînd deschis, cu spirit de răspundere și competență, părerile și cerințele lor, mari și îndreptățite, față de evoluția artei filmului în țara noastră.

Experiența discuțiilor de pînă acum, utile, dar uneori abstracte sau marginale și de aceea nu totdeauna pe deplin rodnice, ne îndeamnă către o dezbatere mai cuprinzătoare și totodată mai concretă: regia de film care reunește și finalizează toate elementele unei creații cinematografice (se vorbește despre o piesă de teatru „a lui Camil Petrescu", dar de un film „al lui Fellini").

Responsabilitatea complexă, pe care regizorul o are, ca autor de fapt și de drept al unui film, oferă posibilitatea unei dezbateri eficiente, cu ecou practic multiplu, angajînd în egală măsură toate zonele de interes și calitatea tuturor compartimentelor de creație, de la stabilirea profilului tematic al producției la stilul interpretării și montajului. În ce măsură contribuie regizorul la definirea temei, sensului și sferei de idei a unui film; care sînt fenomenele realității noastre socialiste demne de cea mai mare atenție; dacă în raport cu preocupările tematico-artistice apte a fi cele mai rodnice pentru arta noastră cinematografică există unele tendințe ce o fac mai puțin reprezentativă; care sînt acele slăbiciuni, în regia noastră de film, ce-i diminuează eficiența ideologico-estetică și îi estompează uneori originalitatea; în ce direcție evoluează mijloacele de expresie ale regiei de film contemporane — sînt cîteva întrebări sugerînd aria de cuprindere potențială și scopul discuției noastre.

...După ce și-a împărțit cu generozitate chipul, multiplicat pe diplomele și medaliile laureaților Festivalului de la Mamaia, Împăratul Deltei, Pelicanul alb, a acceptat invitația noastră din numărul trecut, abandonînd pentru un an de zile oficierile solemne și coborînd în ținută de lucru să patroneze discuțiile de creație ale cineaștilor. Spiritul critic ascuțit și pătrunzător este decis să opereze mereu mai ferm cu fiecare nouă ediție viitoare a Festivalului. Iar discuțiile noastre își propun să-i vină în întîmpinare.




# BETSY BLAIR

## Cinematograful — o artă în permanentă înnoire

Interviu realizat de Rodica LIPATTI



Betsy Blair nu se afla la Karlovy-Vary ca vedetă internațională a cinematografului american. Ea a venit pentru a-l însoți pe soțul ei, regizorul englez de origină cehă, Karel Reisz, invitat de către direcția Festivalului de la Karlovy-Vary să facă parte din juriu și acest lucru a prilejuit prezența încîntătoarei sale soții, neuitata interpretă din filmul *Marty*. I-am pus cîteva întrebări:

— *Ce ne puteți spune despre proiectele dvs.?*

— Iată o întrebare la care îmi este destul de greu să răspund. Aproape la fiecare doi ani mă hotărăsc să renunț definitiv și la teatru și la film. Acum un an eram foarte decisă să nu mai apar pe ecran atîta vreme cît nu mi se va oferi un rol interesant. Ori, cum nici unul din rolurile propuse nu-mi plăcea... Nu vreau să fac filme în care nu cred. Atunci mi s-a vorbit de o piesă de teatru — scrisă special pentru mine — bazată pe o acțiune dramatică inspirată dintr-o antologie poetică americană. Subiectul m-a interesat, am acceptat să joc și iată cum toate marile mele hotărîri au fost amînate pentru altă dată.

— *Care sînt părerile dvs. despre stadiul actual al artei cinematografice mondiale?*

— Eu cred în arta cinematografică și găsesc că și aici ca în toate celelalte arte există perioade mai grele, anevoie de depășit din punct de vedere artistic sau comercial. E ca un val (nu mă refer evident la „noul-val") care trece. Ori de cîte ori mă duc la un festival internațional, văd filme despre care nu s-a mai vorbit, aud despre tineri realizatori interesanți dar încă necunoscuți, descopăr cinematografii ale unor țări despre care știam pînă atunci puține lu-

## UN MEMBRU AL JURIULUI FESTIVALULUI DE LA MAMAIA

## LA TRIBUNA PELICANULUI ALB





# REGIE '64

DAN IONESCU

Invitaţia dumneavoastră de a discuta despre regie mi se pare că vine într-un moment foarte potrivit, cînd imperativul calităţii este înscris cu litere mari la ordinea zilei.

### PROFESIONALITATE

Eu aş porni de la constatarea larg recunoscută că orice artă are o latură a sa tehnologică...

Nu, nu reduc regia la o profesie tehnică, dar măiestria artistică în genere include o solidă bază profesională. O operă de artă autentică nu-şi poate valorifica substanţa decît printr-o formă artistică superioară şi o profesionalitate înaltă. Chiar dacă nu vom lua cazurile extreme, cele mai evidente — cum ar fi arhitectura, de pildă, care obligă în mod deosebit la o calificare tehnică profesională riguroasă — şi ne vom opri, să zicem, la literatură, acest adevăr se va impune. Ca să poţi scrie o carte, ţi se cere mai întîi să cunoşti alfabetul, ortografia, morfologia şi sintaxa. În cinematografie, sub raport regizoral, ne găsim — cred — în momentul cînd am căpătat însuşirea de a lega cuvintele între ele şi a face unele propoziţii frumoase. Poezia trebuie însă să fie unitară şi de aceea poeţii se preocupă de frazarea perfectă, de unitatea stilistică şi de cursivitatea scrierilor lor. În filmele noastre, aproape în totalitatea lor, cu unele excepţii, lipseşte acel suflu pe care-l degajă numai unitatea artistică a unei opere, acea potenţă regizorală graţie căreia filmul se construieşte frumos, organic şi unitar, artisticeşte şi profesional, pe toată întinderea lui.

*Tudor* — fiindcă aţi propus să analizăm filmele Festivalului de la Mamaia — are secvenţe excepţionale, în care trăirea actoricească, adevărul de viaţă trec de pe ecran la spectatori înveşmîntate în toate atributele succesului cinematografic, ca în scenele realizate cu concursul regretatului George Vraca sau în secvenţa balului de la Viena, în care excelează alţi doi interpreţi distinşi cu premii la Mamaia: Lica Gheorghiu şi Emanoil Petruţ. Ar mai fi, fără îndoială, multe alte lucruri bune de spus despre unele părţi sau secvenţe ale filmului. Privindu-l însă ca pe un întreg, nu poţi să nu observi stereotipele momente de bătălie cu împunsături de spadă care par duble ale planurilor anterioare, într-atîta nu ne spun nimic deosebit — şi fac să scadă interesul spectatorului nu numai fiindcă e vorba de lucruri deja văzute, ci şi pentru că regizorul n-a izbutit să convingă în acele planuri... Sînt multe scene şi detalii, de bătălie îndeosebi, datorită cărora filmul *Tudor*, alături de părţile sale bune, are altele care-l lungesc inutil. Faptul că filmul a fost scurtat ulterior nu e în avantajul său. Se naşte întrebarea: acele părţi nu erau bune sau nu erau necesare? Că nu erau necesare, mă îndoiesc. Nu poţi spune că un vers dintr-o strofă nu e necesar. Poate că nu e bun. Dar cum să-l tai pur şi simplu, cînd poezia trebuie să aibă o formă a ei?

În *Străinul* există secvenţe foarte bune şi părţi întregi din cauza cărora însăşi construcţia dramaturgică — cinematografică are goluri. Dar, pentru a se susţine, o lucrare trebuie să fie construită elegant şi integral, ca o arcadă. Dacă există părţi slabe, atunci apare nevoia unor puncte de sprijin. În film acestea pot fi unele interpretări actoriceşti care justifică cele mai călduroase aprecieri la adresa actorilor, dar nu constituie o prea mare laudă la adresa regiei. Noi avem o „paletă actoricească" bogată — cum spunea maestrul Ciubotăraşu în numărul anterior al revistei. Aceasta e desigur spre folosul nostru. Reuşitele actoriceşti nu pot fi însă acceptate cu seninătate ca puncte de sprijin care să suplinească sau să acopere anumite carenţe profesional — cinematografice.

Uneori jocul actoricesc — neîngroşat, nefalsificat, dar cu nuanţe vădit teatrale — se substituie căutării de către regizor a unor soluţii cinematografice. În *Dragoste lungă de-o seară* există secvenţe de teatru destul de bine filmate. Aceasta nu înseamnă încă profesie cinematografică. Pe mine nu m-a deranjat natura conflictului din acest film, pe care nu-l găsesc, aşa cum îl socoteşte Eugen Barbu, debil. Ciocnirea pe care filmul o înfăţişează dintre două mentalităţi, şi chiar modul cum ea se concretizează în evoluţia acelui triptic feminin poartă amprenta unor fapte reale de viaţă. De ce să întoarcem spatele şi să negăm dreptul de acces la artă unor asemenea drame — cum e aceea a unei femei părăsite, — atîta timp cît ea este totuşi aptă să genereze semnificaţii noi şi să fie situată în perspectiva transformărilor pe care le suferă satul contemporan? Carenţele se află mai degrabă pe linia soluţiilor de artă cinematografică — în special în decupajul secvenţelor care nu reuşeşte să facă sensibilă şi firească drama eroinelor, să nuanţeze semnificaţia unei atitudini, să-i valorifice subtextul potenţial. Nu neg necesitatea preocupării pentru interpretarea actoricească — ea este esenţială, dar, luată în sine, îşi pierde orice sens fiindcă în regia cinematografică există anumite potenţe şi exigenţe proprii cadrului de film, montajului şi însăşi transpunerii unor scene pe peliculă...

### MĂIESTRIE

Gopo, în schimb mi se pare că a căzut în cealaltă extremă. În ceea ce mă priveşte, eu nu reproşez filmului său, *Paşi spre lună*, faptul că are secvenţe oarecum eterogene, fiindcă aceasta era însăşi formula constructivă a filmului. Idei — Gopo a avut, ca şi soluţii regizorale dintre care unele excepţionale, dar el nu a furnizat actorilor

---

cruri. Consider că acest fenomen este formidabil după cum formidabil mi se pare şi interesul mereu crescînd şi niciodată desmînţit cu care plec de la aceste competiţii în care se dovedeşte o dată în plus că arta cinematografică este în permanentă înnoire. Se spune dintotdeauna că teatrul este foarte bolnav dar nu moare niciodată. Aşa se întîmplă şi cu cinematografia. La ora actuală trece numai printr-o criză. Se vorbeşte mult de faptul că televiziunea îi face o serioasă concurenţă, că oamenii preferă alte distracţii, că ei nu mai au nevoie de acel vis, acel miraj care era cinematograful pentru mine cînd eram fată. Nu cred nimic din toate acestea şi îmi păstrez convingerea că filmul este o artă unică, un mijloc unic de comunicare între oameni şi el va dăinui învingînd toate piedicile.

*— Se poartă încă „noul val", indiferent unde se localizează el, în Franţa, Italia sau Anglia. De fapt este cu adevărat expresia noilor tendinţe de a schimba ceva în conţinutul şi forma celei de a 7-a arte?*

— Îmi plac regizorii de talent, care au ceva de spus şi, în principiu, n-am nimic împotriva schimbărilor de stil. Numai că uneori găsesc că e doar o formă de manifestare a lenei, sau aşa ceva. În orice caz dacă cineva are talent, ca de pildă Truffaut sau Godard, mă înclin în faţa operelor lor — cu condiţia, evident, să ne şi transmită ceva valabil. Dar nu-mi plac imitatorii care se angajează pe un drum pe care nu-l cunosc şi cărora le lipseşte mai ales forţa — pe care doar talentul o asigură — de a-l parcurge pînă la capăt. Nu ştiu dacă există valuri noi sau doar filme bune.

*— În cinematografia americană există un asemenea val înnoitor?*

— Nu ştiu prea multe lucruri despre filmul american pentru că am plecat de şase ani din Statele Unite. Văd filme, fără îndoială, dar nu e deajuns. Din păcate în America, spre deosebire de Anglia, Franţa sau Italia, nu există o literatură despre cinema, care să ne ajute la cunoaşterea lui. Nu am impresia că ar exista mari prefaceri în cinematografia americană. Ştiu doar că există realizatori care încearcă — şi reuşesc — să facă filme fără prea mulţi bani, ori acest lucru constituie o adevărată revoluţie pentru Statele Unite. Cred însă că este şi singura.

*— Am văzut de curînd filmul dvs. Il grido, în regia lui Michelangelo Antonioni. Ce credeţi în general despre opera acestui mare regizor?*

— Pentru mine Antonioni reprezintă un mister, un mister foarte frumos. El realizează o muncă de mare artist. Îmi place să pătrund în lumea unor artişti ca el — şi nu numai ca el, — atîta vreme cît arta lor este foarte personală (şi Antonioni are o personalitate debordantă). Uneori ideile lui nu mă atrag, nu mă conving, dar respect în ele pasiunea creatorului. Antonioni poate fi comparat cu acei poeţi cu care deşi nu reuşeşti să te identifici, deşi nu găseşti în ei emoţii care să răspundă în tine, raporturi intelectuale comune, te laşi totuşi tîrît de forţa pasiunii lor şi de măiestria versului. Nu pot spune că Antonioni este regizorul meu preferat, dar iubesc în el mai mult decît la alţii, pasiunea. Mă subjugă.

*— După părerea dvs., care este cel mai bun film din trilogia sa,* Eclipsa, *Noaptea sau* Aventura*?*

— N-am văzut *Eclipsa*, iar din celelalte două prefer *Aventura*. Îmi place însă şi *Il grido* pe care l-am realizat împreună, deşi e foarte greu să vorbeşti despre filmele în care ai jucat. E un fenomen ciudat care nu mai intervine în nici o altă artă, cred. Cînd vezi pentru prima dată filmul în care ai evoluat parcă te copleşeşte un sentiment de groază: nu eşti în stare să vezi decît propriul personaj, intri într-o stare specială şi nu mai pricepi nimic din restul filmului. Totuşi, *Il grido* mi-a plăcut...

suficiente elemente de dramaturgie care să le fi permis acestora să-şi înscrie talentul lor pe linia lui de gîndire. În unele momente, asemenea elemente au existat, ca în scena Gioconda, cu Radu Beligan, Eugenia Popovici şi Emil Botta — iar secvenţa este originală, reamintindu-ne ascuţimea spiritului lui Gopo. În alte scene însă se pare că datele dramaturgice au lipsit şi interpreţii n-au izbutit să găsească punctele de sprijin pentru a-şi da întregul aport artistic.

De unde se vede că regia poate să nu reuşească integral, chiar în cazul cînd soluţii regizorale există — dacă multiplele elemente ale filmului nu sînt stăpînite unitar de către cineastul realizator. Pornind de la dramaturgie şi continuînd cu decupajul, montajul, actorii, muzica, elementele plastice şi sonore, toate trebuie îmbinate, subordonate viziunii regizorale de ansamblu căruia i se cere să aibă un anumit *stil*. În filmele noastre se întîlnesc de obicei amestecate stilurile cele mai diferite, cum se întîmplă în *A fost prietenul meu*. Mărturisesc sincer că acest film mi-a plăcut totuşi şi la a doua vizionare, în cadrul Festivalului...

Da, am citit ce v-a spus în numărul trecut preşedintele juriului de la Mamaia, Eugen Barbu, — care atribuie filmului o viziune samariteană asupra existenţei — dar nu sînt de acord. Filmul are o bază dramaturgică foarte interesantă, relaţii între personaje dintre cele mai semnificative. Dacă încercăm să analizăm profesional această producţie — şi obligaţia noastră este să procedăm astfel, să nu ne oprim la simple păreri „de spectator" — dînd deoparte o anumită pojghiţă exterioară legată de neajunsurile realizării, vom descoperi în film valenţe majore — cum ar fi relaţia dintre veteranul comunist şi copil, apropierea dintre generaţii pe care această relaţie o concretiza în scenariu în mod ingenios şi cu mult farmec. Unele din aceste valenţe nu s-au tradus pe ecran, din cauza distribuţiei — acel copil greşit ales, căruia regizorul i-a acordat mult credit — ca şi datorită altor scăderi ţinînd în ultimă instanţă de regie, de concesiile pe care Andrei Blaier le face unui sentimentalism de o calitate îndoielnică, trecînd cu uşurinţă de la stilul autentic în care tratează unele episoade, la melodramatism. Există apoi situaţii de viaţă sau scene, cum e momentul în care se înfruntă trei mentalităţi, cînd Tudor (Victor Rebenciuc) comunică telefonic cu Ana (Flavia Bureř) prin intermediul colegului său medic. Aici exista un deosebit prilej cinematografic de a dezvălui, nuanţat şi pregnant, relaţiile omeneşti şi diferenţele de caracter. Blaier a aşezat însă aparatul într-un punct de unde i-a putut vedea pe toţi trei dintr-odată — Ana fiind văzută prin fereastră, în hol, cum vorbeşte la telefon. Noi însă o auzim — nu ştim de ce — vorbind în prim plan. Este o soluţie simplificatoare care evită din comoditate orice investigaţie, dovedind lipsă de exigenţă faţă de sine şi lipsă de interes faţă de posibilităţile artistice de care dispunem.

## FINALITATE

Despre finalitate în creaţia regizorală? Nici pentru aceasta nu e obligatoriu să recurgem la categorii abstracte. Elementele înseşi ale construcţiei unui film măsoară de multe ori foarte exact gradul în care autorul a ştiut să-şi împlinească lucrarea, să-i fixeze profilul, să-i precizeze sensul. Se ştie, din practica sportivă, că într-un fel alergi pe o sută de metri şi altfel în cursa de 10 000 metri. Nu foloseşti aceeaşi tehnică la o sută metri garduri şi la maraton. Trebuie să-ţi adaptezi metodele, ritmul şi amploarea respiraţiei la distanţa care-ţi stă în faţă. Dacă nu, alergi bine o sută de metri, apoi respiraţia se deregleazǎ, intervine un fel de pauză, încerci un nou avînt, mai alergi o sută de metri, după care te poticneşti din nou. Există o tehnică a finişului pe care sportivii trebuie să o înveţe... La Gopo, de pildă, care este un excelent miniaturist, se simte lipsa de antrenament pe distanţe lungi. În genere, filmele noastre se termină cu cîte un final adăugat. Se vede că regizorul oboseşte pe drum, îi oboseşte imaginaţia, i se epuizează forţa de investigaţie, şi cu el oboseşte şi spectatorul, în loc să asiste la acel sprint care să finalizeze şi să susţină întreaga operă. *Paşi spre lună*, *A fost prietenul meu* se termină în gol. *Tudor* se încheie prin înfăţişarea faptului istoric cunoscut şi finalul este destul de bine făcut, cu acea fîntînă simbolică... Totuşi se simte că alergătorul e cu respiraţia tăiată. Spre final, *Străinul* lîncezeşte şi nu în final, ci pe măsură ce se apropie de final. În *Comoara din Vadul Vechi*, al lui Victor Iliu, secvenţele foarte bune nu pot fi valorificate şi preţuite cum se cuvine fiindcă filmul nu se judecă pe secvenţe. Şi aici lipseşte un final de calitate. Invocarea filmelor cu final în fondu, în diminuendo, nu poate fi un pretext pentru finalurile neelocvente. Cînd însăşi factura şi premisele filmului conduc spre o rezolvare în alt stil, finalul vag nu e decît un paleativ care vădeşte lipsa de finalitate a operei. *Un surîs în plină vară* pare că rezolvă destinul eroilor: ei se întîlnesc în final, se iau de mînă şi dispar. Ca şi în alte filme, se creează impresia că autorii, în loc să încheie filmul, se opresc pur şi simplu, fiindcă „ei au avut de spus". Ceea ce nu e suficient. *Dragoste lungă de-o seară* se sfîrşeşte de asemenea aşa cum ar trebui — fiecare soră pleacă pe drumul ei. Şi în *Setea* am văzut-o la sfîrşit pe eroină plecînd pe un drum şi încă în multe alte filme. Mai ales după atîtea antecendente, aceasta e cel mult o soluţie oarecare şi nu o construcţie de final. Tocmai în final trebuie să se manifeste pe deplin vigoarea creatoare, aici îşi aşteaptă răspuns original şi inspirat sugestiile poetice şi filozofice ale operei. Simţim nevoia unei ultime revelaţii asupra adevărurilor umane din film, fie şi sub forma unui simplu detaliu care adesea poate să creeze o altă perspectivă sau să adauge o nuanţă esenţială întregii semnificaţii a lucrării.



# Gînduri împotriva suficienţei

de Eugen BARBU

Nu voi uita niciodată senzaţia de satisfacţie deplină pe care am încercat-o după terminarea proiecţiei filmului *Tudor*. Se născuse, în sfîrşit, primul film romînesc de caractere, cu o dramaturgie solidă, într-o interpretare cinematografică demnă de acest nume, un film al cărui succes nu mai este nevoie să-l subliniez, pentru că premiile obţinute şi succesul său în rîndurile spectatorilor e mult mai grăitor decît orice aş vrea eu să adaug.

N-a trecut multă vreme şi am vizionat încă o peliculă romînească bună: *Un surîs în plină vară*, despre care am scris cîteva rînduri în revista „Luceafărul". Nu vreau să fiu crezut un specialist, dar să mi se dea voie să afirm: „Uite că se poate! Uite că putem reuşi acolo unde ani de zile am cam bătut pasul pe loc!".

Desigur că filmele bune nu răsar peste noapte

— *Care ar trebui să fie obiectul artei cinematografice, conţinutul filmelor care se fac astăzi?*

— Consider că este aproape imposibil să răspunzi la această problemă dacă faci parte din lumea filmului. Cînd lucrezi un film, ca autor sau regizor, îl faci pentru că vrei să-l faci, pentru că ai ceva de spus. Mie, de pildă, îmi plac filmele cu subiecte consistente, în care regizorul are de transmis ceva şi nu mă interesează un film doar pentru că ceea ce a avut de spus, autorul a spus-o bine. Nu trebuie uitat că cinematograful este o artă de mare comunicare şi deci important devine ceea ce ai de comunicat. Mă interesează mult mai puţin maniera în care se spun lucrurile. Ca actor însă este altceva, cu mult mai greu de explicat... A existat un moment în viaţa mea în care credeam că singurul scop în artă era să ajut la răspîndirea ideilor mele, despre viaţă, despre oameni, despre popoare, despre lume în general. Şi acum îmi păstrez convingerea că nu voi face niciodată nimic care să fie împotriva convingerilor mele, concepţiilor mele despre lume, după cum nu voi aprecia niciodată un film care ar fi împotriva părerilor mele. Cinematograful este o artă în care artiştii trebuie să lucreze deopotrivă cu sufletul şi cu mintea, să dea din ei tot ce au mai bun şi înălţător.

— *De aceea sînteţi atît de exigentă cu propunerile care vi se fac?*

— În general, da. Cu excepţia unor cazuri cînd mă las convinsă de alte considerente: tinereţea regizorului şi talentul care cred că trebuie încurajat, un subiect care se profilează interesant etc.

— *Aţi lucrat cu mulţi regizori. Spre care dintre ei se îndreaptă preferinţele dvs?*

Un mic zîmbet, după care actriţa continuă:

— Am zîmbit pentru că după cum bine ştiţi, sînt măritată cu un regizor. Dar, să ne referim numai la muncă. Un regizor preferat? Nu am. Pentru că nu mai am o idee despre cum ar trebui să fie un regizor preferat. Cu ani în urmă credeam că un realizator care nu lucra cu actorii în stilul lui Stanislavski nu merita nici o atenţie. Între timp mi-am schimbat puţin părerea şi o să vă dau un exemplu. Antonioni (iar revin la el) crede că actorul trebuie să-i urmeze întru totul indicaţiile fără să cricnească. Acesta nu există decît ca o prezenţă fizică ce nu are voie să gîndească sau să întrebe de ce e aşa şi nu altfel — cum îl întrebam eu mereu pe Antonioni, exasperîndu-l. Încercam să-l conving că şi actorul are un cap, are idei, o concepţie despre rol, emoţii care îi sînt proprii doar lui. După experienţa pe care am făcut-o cu Antonioni, am învăţat un lucru foarte important: filmul aparţine regizorului. El m-a ales pe mine pentru că a avut impresia că fizicul şi talentul meu vor reda mai bine ideile *lui*, idei pe care eu eram obligată să i le respect. Acest lucru nu m-a împiedicat să trudesc nopţi întregi pentru rolul meu din *Il grido* şi voi proceda aşa şi de aici înainte. Dar nu trebuia cu nici un chip să-l torturez pe Antonioni aşa cum am făcut-o şi cum dealtfel a şi mărturisit-o în jurnalul lui. De aici înainte voi lucra în stilul regizorului, mă voi adapta artei sale, îi voi relua ideile şi le voi reda cu ajutorul talentului meu.

— *Cum vi s-a părut filmul* Străinul, *prezentat în cadrul Festivalului?*

— Îl găsesc interesant. Am urmărit cu toată atenţia firul epic, povestea tînărului erou. Ştiu că regizorul e şi el foarte tînăr — deşi mai ştiu că are totuşi cîteva filme la activul său — şi apreciez cu atît mai mult originalitatea stilului şi măiestria cu care şi-a dirijat actorii. Ştefan Iordache în rolul titular a fost veridic, cald, sensibil. El a reuşit să treacă peste scene dramatice cu naturaleţe şi discreţie, lucru foarte rar chiar şi la actorii mai încercaţi. Mi-a plăcut *Străinul*.

## EUGEN BARBU: gînduri împotriva suficienței!

ca ciupercile și că regizorii ce ne-ar trebui nu se înghesuie pe la porțile studiourilor noastre. Există încă multe lucruri de făcut, bunăvoința nu s-ar zice că nu se pune peste tot, dar ce ne mai împiedică încă în drumul nostru?

Să mi se permită să afirm aici că o anumită *suficiență*. Vine un regizor cu o idee și cu un filmuleț de 10 minute și după ce aduce în țară o ladă cu premii (meritate, desigur) se înfumurează, nu mai muncește, declară pe unde apucă (dacă e posibil să-l credem) că n-o să-l înțelegem decît după al 5-lea sau al 6-lea film de lung-metraj și pînă atunci noi înghițim mii de de peliculă anodină, de un umor cel puțin îndoielnic. Nu contestă nimeni dreptul cuiva de a încerca chiar (de mai multe ori (nu se învață decît greșind), dar ia să-i mai punem și pe alții să încerce!

Se joacă săptămîni la rînd cu casa închisă (s-o luăm altfel acum) *Un surîs în plină vară*, filmul lui Geo Saizescu și D.R. Popescu și ce citim sub pana lui Savel Stiopul? Că eroul e *alienat mintal* că are *impulsuri dezordonate*, că *indignează spectatorul*. Adică noi toți, miile de oameni care ne-am amuzat de hazul sănătos al textului, de invenția regizorului și de interpretarea lui Papaiani sîntem niște arierați care nu înțelegem nimic din aceste *situații neverosimile*. La corul criticilor, detractorilor filmului lui Saizescu, se adaugă glasul lui Mircea Mureșan care vede în convenția vînzării gogoșilor de către Făniță, delictul de a face comerț particular! Dar după asemenea judecăți de valoare, sirenele lui Ulisse ar fi niște biete scrumbii și morile de vînt ale lui Don Quijote, cu adevărat niște instituții de măcinat pleavă! Pe acest regizor care între altele nu-l știm să fi semnat vreo capodoperă îl supără totul: surîsul fetei, romburile coloanei lui Brâncuși puse pe spătarele scaunelor, costumele pășuniste, zice dînsul și toate cele. Parcă prea miroase a invidie profesională și un juriu de onoare ar trebui să mai mustre din cînd în cînd asemenea țifne fals-estetice!

După unii ar trebui să înghițim la nesfîrșit experimentele fără sens ale unora sau căderea în extaz în fața șuruburilor din filmul lui Savel Stiopul, pretinzînd la nesfîrșit că aici e subtilitatea și viitorul filmului. Dacă e vorba că avem de-a face cu o artă populară, să ne lăsăm de improvizații. Regizorii să-și vadă de meseria lor, să fie chemați oamenii care știu să scrie, destul cu elucubrațiile, că n-avem timp.

Aș mai vrea să scriu aici despre pericolul mai vechi al idilismului, pericol care n-a părăsit studiourile noastre, cu toate măsurile de deratizare luate. Am vizionat recent un film încă inedit al lui Andrei Blaier și Dimos Rendis. Rar am avut sentimentul unei mai mari improvizații și al superficialității, rar am văzut actori jucînd mai prost și tot stau și mă întreb cum a putut redacția studioului „București" să nu oprească la timp un asemenea scenariu schematic, de o lipsă de invenție și de un idilism nemaivăzut.

Există în acest film două secvențe ce pot fi socotite capodopere de platitudine. Eroii merg la Operă (cam în zorii zilei, că prea e soare) după care stau pe o bancă și aud la radio ceea ce ar fi trebuit să audă în sala de spectacole, pe urmă nimeresc într-o sală de restaurant și o orchestră întreagă le cîntă romanțe sau sambe, și ei sînt singuri și te întrebi de ce toate lucrurile astea nu s-au petrecut seara, cum era firesc și dacă mai auzi și textul discuției dintre cei doi ești tentat să renunți pe viață de a mai vedea filme.

A doua secvență se petrece într-un viitor magazin de confecții. Ca în demult uitatele încercări proletcultiste, se simulează tîrgul și îmbrăcarea vestmintelor într-un joc operatistic de cel mai dubios gust.

O asemenea cale de a minimaliza realizările noastre nu o indică nimeni și nici n-o dorește. Am mai scris pe unde am apucat că revoluția noastră nu s-a săvîrșit în ritm de vals și că acest gust pentru vodevil trebuie condamnat. Îmi fac în continuare datoria de a semnala pericolele unei munci superficiale ce-și face loc din ce în ce mai rar în cinematografia noastră.

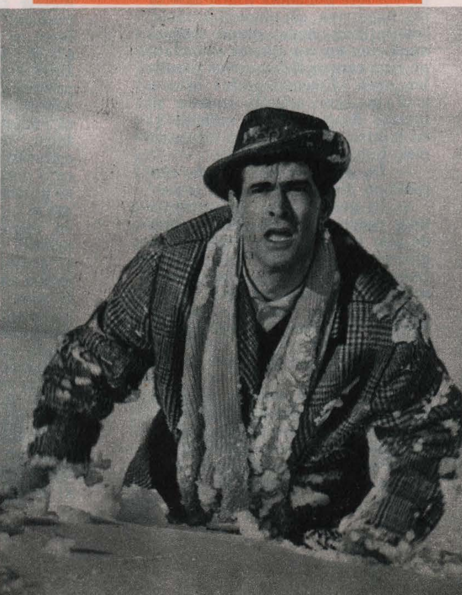
Cu oameni competenți, devotați acestei munci grele, cu o reală exigență față de realizările proprii, vom ajunge foarte curînd la acele triumfuri pe care le dorim cu toții și pe care mai ales le merităm.



Al doilea cuplu amoros al filmului: Coca Andronescu — Dem. Rădulescu.



Un decor în care e plăcut să faci figurație.



Iurie Darie escaladînd troienele.

# Sen
# com

## DRAGOSTE

PROTAGONIȘTII: 1) Studioul de filme „București". 2) Scenariul: H. Nicolaide-Cezar Grigoriu. 3) Regia: Geo Saizescu-Cezar Grigoriu. 4) Muzica: George Grigoriu. 5) Imaginea: George Cornea. 6) Interpreții principali: Andrei (Iurie Darie), Oana (Florentina Mosora), Brico (Dem. Rădulescu), Ilinca (Coca Andronescu), Nică (D. Rucăreanu) plus un corp de balet, plus schiori, figurație „senzațională", orchestra „Electrecord", Ovid Teodorescu, Munții Carpați etc., etc.

SUBIECTUL: Andrei e frumos (și sfios), Brică nu e sfios dar e gras și îndrăgostit, Ilinca îl place pe Andrei dar îl iubește pe Brică (De ce?) Brică o iubește pe Ilinca dar o enervează spunîndu-i „Ilie" și — în consecință — Andrei se îndrăgostește de Oana (care e brunetă), iar în teleferic totul se sfîrșește cu un patetic „te iubesc".

SCENARIUL: Parcă într-adins, scenariul acestui film a fost solicitat celui care a semnat cel mai prost scenariu de film din cîte s-au scris la studioul „București": cunoscutului (și apreciatului) comic H. Nicolaide co-autor al faimoasei „*Vacanță la mare*". În afara subiectului transcris mai sus, notăm următoarele „perle". Un dialog:

— Mă iubești?
— Tu vorbești?

Alt dialog:

— Ești foarte fotogenică...
— E de Pitești...

Aforisme:

— Cînd iubești trebuie să simți că și celălalt te iubește...
— Datorită ție am cunoscut frumusețea munților...
— Îți fac freza guler!

Dintre șlagăre îl amintim numai pe acesta, care conține o cacofonie față de care firma „Ceramica Cocioc" are motive să pălească.

„Tu ești fotogenică
ca și tu..."

Cred că nu e nevoie de menajamente.

Cred că nu putem să procedăm mai leal decît să le spunem autorilor acestei pelicule pentru care s-a cheltuit mult timp (și s-au irosit multe parale) că *Dragoste la zero grade* e un eșec. În echipa de filmare întîlnim pe Cezar Grigoriu (secund la *Vîrsta dragostei*), Geo Saizescu, semnatarul *Surîsului* care „în plină vară", la Mamaia, a cucerit trei premii (și pe al revistei „Cinema"), George Cornea, un operator foarte dotat și o echipă de comici cu care nu poți merge

# sul ediei





Un afiș de turism? Nu. Florentina Mosora și D. Rucăreanu într-o secvență „cheie".

## LA ZERO GRADE

decît la sigur: Iurie Darie, Dem. Rădulescu, Coca Andronescu, D. Rucăreanu. În plus, o fată frumoasă (Florentina Mosora) și cîteva duzini de picioare superbe (corpul de balet al Teatrului de operă). Și totuși, succesul scontat n-a fost asigurat.

De ce?

Se dovedește încă o dată exact adevărul potrivit căruia nu există filme „serioase" și filme de concesie. Și comedia muzicală are nevoie de un text literar de valoare, numerele coregrafice ori muzicale nu pot salva — singure — un film, e nevoie de un comperaj care să le „lanseze" firesc, să le explice și să le complice. Nu vom cere comediilor de acest gen o narațiune sobră (dar voim una precisă), nu le cerem să fie mai mult decît ne-am obișnuit să fie, simple divertismente, dar nu putem tolera lipsa de gîndire artistică, poantele răsuflate, exprimările sentențios-triviale; și aceasta în ciuda peliculei color, a excesivelor twist-uri ori a unor anacronice defilări de gambe, prin fața obiectivului. Dintr-un asemenea scenariu nici Eisenstein, Welles ori Fellini n-ar fi putut scoate un film bun. Cînd premizele textului literar sînt de loc îmbucurătoare e greu de crezut că montarea, culoarea, muzica, pot să suplinească lipsa unui subiect credibil (ori de un incredibil motivat ca formulă) lipsa unor tipuri comice, lipsa unei idei artistice. Tinerii din filmul *Dragoste la zero grade* par mai degrabă o ceată de actori veniți într-o „șușanea" într-o (e drept, frumoasă) stațiune montană, nici o clipă nu ești tentat să-i judeci potrivit identității pe care o reclamă. Lipsiți de haz și îmbătrîniți, ei străbat 100 de minute de peliculă color străduindu-se în chip jalnic să stîrnească rîsul, solicitînd fără speranță participarea spectatorului. Nimic din „arsenalul" vechilor și perimatelor comedii n-a fost lăsat în afara acestui film: *el* o iubește pe *ea*, dar ea nu înțelege și-i e ostilă *lui*; intervine un alt cuplu și lucrurile iau întorsături „neașteptate" — *el* e prietenos (și atît) cu *cealaltă*, iar *celălalt* e gelos (fioros și disperat), dar dragostea „învinge" și cuplurile se refac, eroii se sărută stăruitor iar în film se „suspină" zgomotos, se speră și se deznădăjduiește disciplinat... Personajele nu uită însă să-și vorbească despre sarcinile profesionale, despre morală și fac un schimb de aforisme de un irezistibil (dar trist) umor. Bineînțeles o jumătate din numărul eroilor schiază, iar altă jumătate nu; în consecință, Iurie Darie cade de zeci de ori în zăpada cu aparențe violacee, spre hazul mănui (e de prisos să spunem că e luat drept campion de ski etc. etc.) în vreme ce Florentina Mosora costumată ca în meticuloasele și inutilele filme publicitare, dansează printre arbori, frumoasă și îngîndurată. Dem. Rădulescu uită că face film și se comportă (în ciuda marelui său talent) la nivelul unor foarte proaste numere de revistă, schimonosindu-se în contratimp (pastișîndu-l fără succes pe excelentul Dem. Rădulescu din *La vîrsta dragostei*), executînd perpetuu aceeași mișcare de twist... static și debitînd cuvintele unei partituri de-a dreptul ilariante. Singură Coca Andronescu are unele momente reușite, iar Florentina Mosora se dovedește aceeași apariție simpatică de totdeauna, deși a sosit timpul să fie mai mult decît atît. Nae Roman e pentru prima oară de cînd îl vedem pe peliculă în afară de rol ca și D. Rucăreanu pe care regia l-a folosit mult mai puțin ca actor (ceea ce este) cerîndu-i să danseze și să cînte... E interesant să urmărești o echipă de cineaști talentați pe care un text slab și o neinspirată punere „în scenă" îi apropie atît de mult de ridicol... Și e, în același timp, nespus de trist.

Cui îi folosește un asemenea film? Prezintă el vreun interes educativ, pune în valoare vreun episod al zilelor noastre, e — oricît de modestă ar fi ea — o oglindă a actualității? Ne aflăm mai degrabă în fața unor numere de divertisment coregrafic lipsite de idei originale, care se vor epatante cu orice preț, care nu-și justifică fixarea pe peliculă.

Interpretarea actoricească mereu în suferință trebuie să-i pună pe gînduri pe autorii filmelor noastre. E de neconceput cum un actor de talia lui Iurie Darie (excepțional în *Bomba* lui Gopo) a acceptat să joace într-un film ca acesta, iar pe Dem. Rădulescu ne va fi greu să-l credem, văzîndu-l într-o viitoare comedie, fiindcă nu se poate conta la infinit pe indulgența publicului. Credem de asemenea că proaspătul laureat al revistei noastre, Geo Saizescu, al cărui talent n-am contenit a-l sublinia, și-a înscris cu prea multă ușurință numele pe genericul *Dragostei la zero grade*.

Sîntem dornici să aplaudăm marea comedie muzicală a cineaștilor noștri, dar sîntem îndreptățiți să ne dovedim intransigența atunci cînd ne aflăm în fața unor eșecuri repetate, în fața unor pelicule aflate departe de exigențele mereu sporite ale unui public tot mai competent, departe de cerințele vieții.

**Gheorghe TOMOZEI**



# PAGINI DE ISTORIE

*Pagini de istorie* ale echipei Mandric (scenariu și regie), Fernoagă (asistent de regie), Belici (montaj), Ghidale (operator) depășesc categoric evenimentul, festivitatea și pot impulsiona — prin fața lor artistică reală — dezvoltarea unui gen cinematografic de mare frumusețe, de mare emoție.

Nu m-aș grăbi să numesc acest gen „filmul de arhivă" — cum o fac cu împăcare spiritele clasificatoare, mulțumite ori de cîte ori au ocazia să catalogheze ușor, fiecare operă — ele însele robite mecanismelor arhivisticii, pentru că n-am înțeles niciodată de ce se utilizează termenul de „arhivă" în arta filmului. Cinematecă — de la bibliotecă, da! — dar arhivă?

Frumusețea filmului lui Mandric constă în vibrația cu totul deosebită a apelului său la memorie, bazat pe documente de mare *sugestie*. Într-una din primele fraze ale comentariului, E. Mandric califică „memoria documentului alb-negru" drept „necruțătoare". După vizionarea *Paginilor de istorie* — constați că, în privința „alb-negrului", ești în posesia unei bogății adjectivale mult mai întinse: de la „necruțător" la „tandru", de la „exact" la „extraordinar", de la „realist" la „fantastic". Firește, aici nu facem stilistică — nu vreau să spun decît că filmul are o gamă emoțională largă, în toate registrele, epic și liric, sarcastic și patetic. Nu exagerez cînd scriu că, în timpul proiecției, memoria a fost vie, a trăit, adică am simțit-o respirînd și pulsînd, „în flux", cum ar spune poetul, sangvină și nervoasă, deseori umilită de peliculă, alteori orgolioasă, ca o femeie fidelă. Într-un cuvînt — *a fost sugestionată*. De ce subliniez a doua oară acest cuvînt? Fiindcă în acest gen, în această împărțire a documentului și a exactității unde ochiul cere imperios imagini clare, nete, fără echivoc, obiective — arta se impune tot prin legile ei, adică din umbra exactului, din sugestie, din particularul gravid de semnificații, din imaginea care, fără a cuprinde totul, spune mai mult decît totul. Uneori sugestia folosește necunoscutul, alteori — straniul, de multe ori —



cinema

CRONICA

# ROMÎNIA—ORIZONT '64

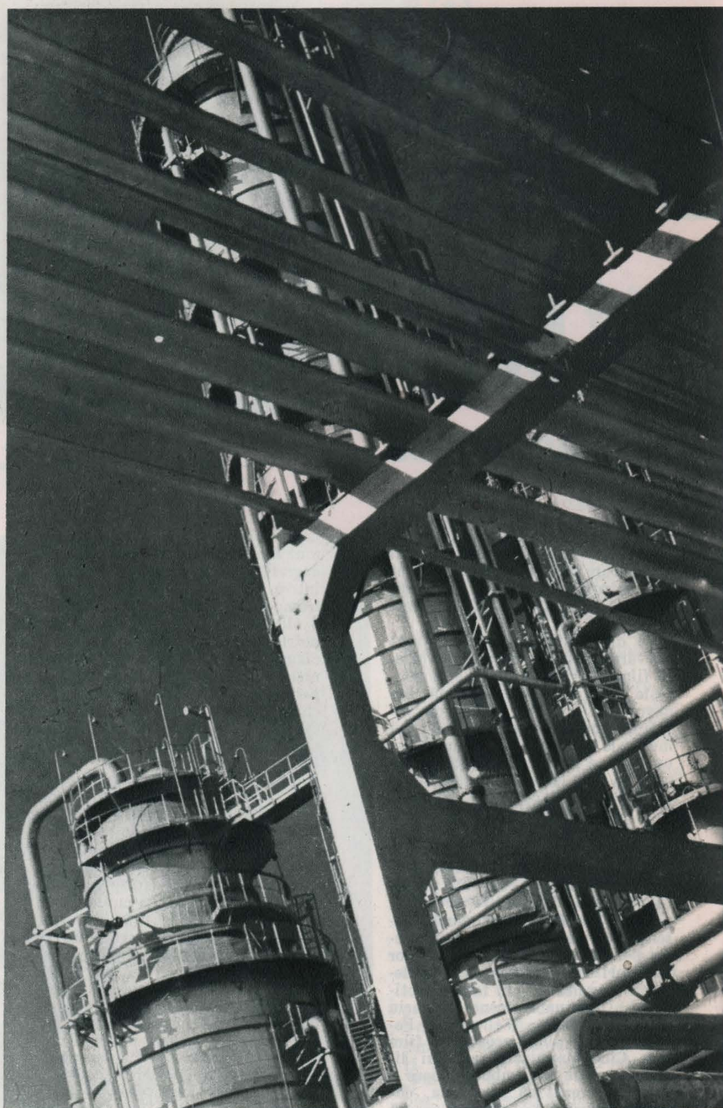
Documentariştii noştri îşi cunosc ţara. Şi o cunosc bine, în tot ceea ce are ea mai poetic, mai fermecător, ca şi în vigoarea şi geometria structurii ei industriale. O confirmă şi documentarul de lungmetraj al celor trei tineri regizori — Calotescu, Boiangiu şi Moscu — realizat după scenariul lui E. Mandric şi cu concursul lui R. Cosaşu în calitate de comentator — *Romînia—Orizont '64*.

Diferenţa dintre orice documentar şi unul ca cel de mai sus stă în multitudinea de teme ce se cereau de astă dată urmărite, cu logică şi coerenţă spre a da o imagine apropiată a Romîniei socialiste din 1964, imagine capabilă în acelaşi timp să deschidă porţile spre viitor. Echipa de operatori — alcătuită dintre cei mai dăruiţi din cîţi avem — a ştiut să surprindă nu numai intenţiile regizorilor, ci şi ineditul, unele manifestări spontane ce dau documentului viaţă şi forţă de convingere. Alteori, realizatorii par seduşi de gîndul unei ample fresce, căreia comentariul îi caută o grabnică interpretare, poetică, pentru că în definitiv un poem cinematografic îşi propune a fi *Romînia—Orizont '64* (cu toate evidentele dificultăţi, care nu i-au intimidat pe creatorii lui).

Imaginea-color sugerează o compoziţie cel mai adesea bine gîndită iar succesiunea cadrelor îţi lasă sentimentul unei încercări de a reţine ceea ce este mai pilduitor dintr-o realitate bogată în exemple. Dificultatea unei asemenea selecţii se face simţită atunci cînd realizatorii par să nu fi rezistat tentaţiei de a mai reţine un fapt, un aspect chiar dacă alte secvenţe implicau semnificaţiile acestuia din urmă. Cînd te adresezi însă unui popor întreg, vorbindu-i despre ţara lui, la capătul unei etape fără precedent în istoria sa, şi faci acest lucru în goana maşinii de reporter cinematografic, e foarte greu să realizezi din mers şi stilizarea — să zicem — a coloanei lui Brâncuşi (invocată cu emoţionantă preţuire în film).

Realizatorii filmului ce trebuia să înfăţişeze o arie atît de amplă de fapte şi-au dovedit priceperea de a reda un crîmpei din chipul de mîine al ţării, făcînd astfel — fără false ambiţii — dovada maturităţii lor împreună cu cea a artei pe care o slujesc. Pentru că *Romînia—Orizont '64* face pînă la urmă sinteza unei epoci din viaţa ţării noastre reţinînd în acelaşi timp principala ei determinantă care este continua transformare. Şi, în acest sens, titlul filmului poate fi tradus: Romînia din '64 — o ţară a nebănuitelor perspective.

**Mircea ALEXANDRESCU**





senzaţionalul. Fără acestea, memoria adoarme, nu mai reţine nimic, „generalul" o plictiseşte, şi din femeia credincioasă, frumoasă, încîntătoare, prin jocul asociaţiilor, devine o baborniţă cicălitoare. În cea mai bună tradiţie a „viziunii reportericeşti"—E. Mandric nu a evitat ineditul, unicul, uimitorul, documentul teribil care, cum spune Bogza, „îţi crapă capul"... Bombardarea Bucureştiului de avioanele hitleriste în zilele lui august '44 e surprinsă formidabil, fără teamă ipocrită de absurd — şi scriu „surprinsă," pentru că a descoperi prin vraful de documente ale „arhivei" această imagine şi nu alta e o problemă de inspiraţie şi cere „ochi" de artist: un om traversează fostul bulevard Elisabeta — numai ruină şi fum — ducînd în braţe... un manechin dintr-un magazin de confecţii! De ce un manechin, ce era în mintea acelui om — nu există răspuns, doar metafora pătrunzătoare a apocalipsului creat de barbaria teutonă. Din aceeaşi cultivare insistentă a sugestiei în locul generalităţii fără relief s-a născut cel mai pregnant leit-motiv al filmului: chipurile oamenilor care au făcut revoluţia populară sub conducerea Partidului. E. Mandric a „lucrat" cu un simţ fin de cineast prin prim-planuri de mare expresivitate căutînd insistent ochii şi feţele luptătorilor, înţelegînd că ele dau dimensiunea cea mai amplă a unei epoci. De neuitat sînt ochii mulţimii ascultînd cuvîntările conducătorilor de partid, ochii minerilor în timpul discuţiilor, sub ninsoare, cu tovarăşul Gheorghiu-Dej în Valea Jiului, feţele lor, la ieşirea din abataje, după o muncă eroică... O a doua linie de transmitere a sugestiei este montajul — trepidant, nervos, cuprinzător. Un exemplu: concertul dirijat de George Enescu la Ateneu. E. Mandric nu s-a ferit „să lungească" episodul, să folosească trei planuri lungi (pe o peliculă uzată, cu o lumină şovăitoare care-i dă marelui muzician un nimb de demiurg învăluit în abur, pentru ca racordul brusc al concertului cu frontul, cu atacul trupelor noastre să ne plaseze pe o nouă orbită de sentiment, propulsîndu-ne spre tărîmul rar atins al poeziei. E un „punct de foc" al filmului — dar mă întreb cîte asemenea documente dorm nedescoperite în „arhivă", aşteptînd să fie conectate de inspiraţia cineaştilor, pentru a deveni — potolit vorbind — memorabile.

**Radu COSAŞU**

ci
ne
ma

CRONICA



Vlaste Fialova interpreta principalului rol feminin

# Al nouălea nume

Abandonind compoziția tradițională (adesea rigidă) a cronicii cinematografice ce încearcă o analiză exhaustivă (dar uneori neselectivă și pur enumerativă) a tuturor compartimentelor ce alcătuiesc unitatea filmului, în cazul recentei producții cehoslovace *Al nouălea nume*, aș vrea să scriu mai ales despre imagine (operator Josef Illik).

Calitatea acesteia, deși nu pe parcursul întregului film, se cuvine menționată cu precădere ca fiind deosebită nu atît din punct de vedere plastic (ne gindim la rafinatele compoziții din filmele lui Antonioni sau Resnais) ci derivind din transformarea ochiului cinematografic într-un comentator sensibil al dramaturgiei. Filmul afirmă cu pregnanță un punct de vedere operatoricesc, alături de cel regizoral sau interpretativ, în rezolvarea episoadelor. De mare autenticitate, cu mișcări de aparat inedite, cadre de loc concepute „clasic" (stereotip), imaginea devine un veritabil personaj al acțiunii. Și dacă filmul degajă adesea senzația de veridic, de viață, un mare rol revine operatorului. Ne gindim mai ales la primele secvențe — intilnirea protagoniștilor după o îndelungă absență. Sînt doi oameni ce s-au iubit și poate încă se mai iubesc, despărțiți (dar și uniți) de o tragică vină comună. În timpul războiului, datorită unei scrisori pe care o trimiseseră autorităților naziste, au fost uciși șapte luptători din rezistență iar al optălea, soțul eroinei, — închis în lagăr, torturat, desfigurat va muri imediat după eliberare. Denunțul rămăsese anonim, vinovații nepedepsiți. Acum în timp de pace ei sint singuri față-n față cu un judecător implacabil: propria lor conștiință. Eroina are mari drame, ezitări și, nemaiputind suporta lașitatea criminală, vrea să se denunțe. Iar principalul vinovat, acum pașnic cap de familie și obișnuit inginer, o ucide pentru a distruge această ultimă probă. Numele fetei se va înscrie astfel tragic, ca al nouălea și ultimul, pe lista victimelor.

Ultimul, pentru că deși calculase totul abil, premeditat și cu o luciditate cinică inumană, vinovatul este descoperit. Secvența finală este cea a ruperii definitive a măștilor. În camera de baie, cu fața acoperită de săpun, dar cu ochii zbătîndu-se înnebuniți și neputincioși, el va primi un telefon de la o prietenă a ultimei sale victime, îngrijorată de absența acesteia, pe care o știa plecată într-o excursie de agrement cu cel mai bun prieten.

În centrul filmului se află evident analiza unui caz de conștiință, a uneia din numeroasele drame ale războiului ce este peste ani clarificată. Tensiunea dramaturgică, la început latentă, are o creștere nuanțată, cercul se strînge treptat, deznodămîntul, fără a fi o etichetă didacticistă, impresionează.

Alături de reușite, filmul are și lacune: momente de virtuozitate operatoricească sînt urmate de filmări terne, convenționale arhicunoscute, unele episoade rămînînd nesemnificative sau neverosimile. Interpretarea este bună, menționăm în mod deosebit jocul interpretei principale.

Antoaneta TĂNĂSESCU



Nadja Tiller țintește o realitate de loc îmbucurătoare *(Moral'63)*;

# Moral'63

O nouă versiune cinematografică a lui *Rosemarie*, de același regizor și cu aceiași interpreți?

Și da, și nu. Da, pentru că în *Moral'63*, ca și în *Rosemarie'58* este iarăși vorba de o curtezană modernă, introdusă în cele mai suspuse cercuri ale Bonnului; da, pentru că filmul este încă o demascare a corupției acestora.

Și totuși nu, sau nu numai atît. După ce ne-a adus în labirintul politicii marilor concerne și ochiul nostru s-a obișnuit să discearnă mobiluri și nuanțe la prima vedere insesizabile, Rolf Thiele ne conduce mai departe. O poartă bogat ornamentată și strălucitoare se dă la o parte cu un scîrțîit de tinichea ruginită și pătrundem în universul feminin din „societatea bună" germană. Aici, eroina nu mai este o mică prostituată care dă tîrcoale hotelurilor, ci o „doamnă", fiică a unui înalt funcționar și a unei descendente din aristocrație. În jurul nostru numai femei de lume. Iată chiar o bătrînă baroneasă autentică — e administratoarea „casei" condusă de Marion. Participăm la conversații amabile de salon între aceeași distinsă persoană și o nu mai puțin distinsă tînără. Sub fardul cozeriei întrezărim că asistăm de fapt la o severă examinare a unei viitoare pensionare, care trebuie să-și facă un adevărat curriculum vitae, enumerîndu-și studiile, ce limbi străine cunoaște, la ce instrumente cîntă, ce preferințe artistice are (de dorit clasice). Scena, foarte inteligent construită, concurează ca savoare și precizie a satirei cu aceea în care, cu o figură transportată, cîntă la clavecin din Bach o prostituată în pielea goală.

Toate aceste „doamne" nu se dedau desfrîului nici din senzualitate morbidă, nici din plictisul unei dolce vita exasperantă. Să nu uităm că ele trăiesc într-un mediu, printre bărbați care au un singur țel în viață: să facă bani, cît mai mulți. La rîndul lor, ei nu se dau în lături de la nici un fel de „business", iar sîngele lor rece îl egalează pe al partenerilor lor. Mama lui Marion nu a ezitat să pună la cale uciderea unui prieten bogat. Marion, denunțată de un bun amic suspus, nu va șovăi să negocieze ca un afacerist versat sumele pe care le va primi pentru revelațiile scandaloase pe care le va face presei despre prietenii ei.

Acum cîțiva ani, cînd a început să lucreze la *Rosemarie*, Thiele era cutremurat de ceea ce credea el că este un caz. De aceea și filmul său poartă, semnificativ, ca titlu, un nume. Între timp, „cazurile" de notorietate s-au înmulțit în asemenea măsură încît a devenit evident pentru regizor că ele cuprind o lume. De aceea și filmul se numește, cuprinzător: *Moral'63*.

*Moral'63* sau mai bine zis „Amoral'*63*" se petrece în mediul filistinei burgheziei germane, cu predispoziția tipică personajelor de a avea un cult orb pentru instituții, fie ele evident cangrenate, dacă nu chiar defuncte. Magnatul, principalul susținător al lui Marion e preocupat de buna purtare a fetelor lui gemene și minore, care sînt departe de a fi niște naive adolescente. Ipocrizie, ipocrizie. A „sfintei familii" burgheze. A armatei. A bisericii. A justiției. A presei. Un mare proprietar de ziare dictează la telefon articole menite să-i creeze reputația unui om de o mare integritate morală, de apărător al onoarei unei femei. Pentru realizarea satirei sînt puse în joc mijloace multiple folosite cu generozitate. Scenariul, opulent, atinge aspecte variate ale societății vizate. Dialogul amplu e franc, direct. Poate chiar prea direct, prea explicit, prea greoi apăsat. Contrastul dintre cuvînt și imagine este, am văzut, folosit din plin. Songuri. Simboluri, foarte transparente de altfel. Animarea unor elemente de decor. Ambianțe foarte îngrijite, care definesc personajele: interiorul scandalos de costisitor și ostentativ al proprietarului de ziare este compus cu vervă și filmat cu ingeniozitate. În dormitorul aceluiași personaj imaginile sînt luate în oglinda care acoperă tot tavanul. O orgie de trouvaille-uri inundă literalmente cele 90 de minute. Adesea sesizante: figura fascinantă a Nadjei Tiller, privită de tînărul îndrăgostit de ea, devine un prim plan obsedant, buzele ei ajung parcă să umple ecranul. Dar, uneori, cascada de imagini și mișcare, de căutări stilistice, obosește. Ba chiar, cîteodată, îneacă mesajul filmului.

Ca să fim în nota filmului, să insistăm, — mai era oare nevoie? — asupra concluziilor. Și totuși, deși reprezintă un pas înainte ca problematică, *Moral'63* nu-l egalează pe *Rosemarie*. De vină, am văzut, e scenariul mai încărcat, mai puțin precis. Și încă ceva. Fundalul erotic devine prim-plan atît de des și de gratuit, încît nu-ți poți înăbuși întrebarea: oare nu e vorba de o concesie făcută pentru asigurarea succesului de casă?

Maria ALDEA

Dragoste adolescentină încă nemărturisită *(Pășesc prin Moscova)*.

# Pășesc prin Moscova

Filmul lui Danelia este un seismograf al tinereții contemporane cercetătoare și efervescentă, lirică și gravă, inteligentă, cu sclipiri de veselie. Eroii lui: un muncitor, un tînăr prozator, un constructor al metroului, o vînzătoare într-un magazin de discuri, un tînăr de 19 ani ce se însoară și în aceeași zi pleacă la armată.

Tema principală are numeroase variațiuni: o tipologie variată care, deși creionată rapid, se reține (un ghid rutinat, un bănuitor maniac, un tată iubitor, o bunică, un hoț, o vînzătoare de înghețată etc.)

Reușita, chiar dacă nu integrală, a filmului constă în compunerea acestui mozaic de fapte, de destine, de vieți.

*Pășesc prin Moscova* are subtitlu: comedie lirică. Comedia este fină, nuanțată, niciodată superficială. Lirismul fermecător. Cîțiva tineri străbat un oraș și spectatorul cunoaște, deopotrivă, psihologia, avînturile romantice, tristețile, exigența eroilor, cît și pitorescul străzilor. Interferarea celor două planuri într-o construcție contrapunctică este evidentă și asemenea unor refrene, aparent neutre față de restul poemului, apar secvențele dedicate exclusiv Moscovei, atmosferei ei (o femeie își așteaptă pe aeroport soțul, o alta aleargă frenetic, fericită, sub ploaia învăluitoare de vară, străzile freamătă ziua și strălucesc seara în baletul încîntător și straniu al farurilor, statuile păzesc majestuos mișcarea permanentă a străzii etc.)

Tema centrală rămîne însă peregrinarea tinerilor. Și deși unul din ei nu este moscovit (vine din Siberia), viziunea generală nu este cea a unui străin ce cunoaște o lume nouă, ci a tinereții expansive ce înregistrează, comentează, definește și, în fond, prin toate acestea se autodefinește.

Regizorul, secondat de un operator de mare talent, Vadim Iusov, încearcă să descopere, prin filmări pe viu, orașul și în același timp, cîteva destine umane, folosind în acest scop o narațiune — simplă — și interpreți. Filmul are o autenticitate cuceritoare. Episoadele sînt în general verosimile, interpreții evoluează cu dezinvoltură și naturalețe, imaginea e de o inedită și expresivă plasticitate.

A.T.



Olga Schoberová

# DOUĂ FETE FRUMOASE




E greu de negat că printre actrițele care și-au făcut apariția în ultima vreme în cinematografia cehoslovacă, figurează tinere care impun prin farmec juvenil și fotogenic.

Să ne referim la două dintre aceste frumuseți, Evelyne Steimarová și Olga Schoberová. Prima face parte dintr-o celebră familie de actori de teatru, Steimar, și a fost „descoperită" pentru ecran de regizorul Ivo Novák, cunoscut ca un mare „căutător de fețe noi". El i-a încredințat un rol în filmul *Pe sfoară*, după care a remarcat-o și Pinkava, un alt regizor talentat care a distribuit-o în filmul său *O clasă extraordinară*, în rolul studentei recalcitrante denumite B.B.

Olga Schoberová a și turnat două filme: *Noi eram 10* al lui Kachlík și *Joe-la-Limonade* de Brdecka, cunoscînd astfel o mare popularitate.

Evelyne Steimarová



# CIOCIARA



Are un ghinion filmul lui De Sica: vine pe ecrane după ce cartea s-a imprimat prea adînc în mintea cititorilor. În loc să-i recheme impresiile, pînza albă i le estompează; în loc să-i tălmăcească în a 7-a limbă artistică ideile — dense, subtile cu toată aparența lor simplă — filmul le rarefiază, presărîndu-le ici și colo ca pe niște accidente luminoase în materia epică amorfă.

Din faptele înghesuite în ora și jumătate de spectacol se desprind prea rar semnificațiile intime ale cărții lui Moravia. Războiul, e drept, se înscrie cu o serie de întîmplări (cam aceleași din carte) în viața eroilor, dar cataclismul adînc de conștiințe, mortificarea sufletească pe care el o produce anulînd elanuri pure, ucigînd sentimente și falsificînd caractere, desprinzîndu-le din albia lor firească, răsucindu-le brutal cursul cu 180 de grade — ca drama cumplită a fetei Ciociarei — rămîn undeva în afară, tentativele regizorale, sărace de astă dată, fiind numai de ordinul ilustrării naive și nu al retrăirii creatoare. Este greșeala curentă a ecranizărilor ambițioase doar sub raportul conservării fabulei. Trec pe lîngă opera originală parcă fotografiind-o numai. Îi reproduc silueta rigidă, dar nimic din expresia interioară firească, cea care face ca acest manechin ridicol în poza à la minut să fie omul viu care circulă, respiră, vorbește, emană ori reproduce gînduri, sentimente. Oricît de îndemînatecă sub raportul povestirii cinematografice, această fotografie a cărții rămîne nu copia ei palidă, ci clișeul ei în alb-negru, privit cu milă și curiozitate doardoar vei descoperi ceva din respirația originalului. Un mare regizor de film (care e De Sica în operele sale serioase: *Umberto D.*, *Miracol la Milano* și nu *Sechestratul din Altona* ori *Ciociara*), neavînd o poziție teoretică față de problema ecranizării, a căzut și practic în cursa pe care o întinde literatura ecranului. Rezultatele în ambele cazuri citate (piesa lui Sartre, romanul lui Moravia): un decalaj vizibil nu numai între esența literară și erzațul cinematografic, dar între ce e în stare un creator de film să dea după un scenariu original și subprodusul mediocru rezultat dintr-o adaptare convențională, ca această *Ciociara*. Discutabilă chiar sub raportul fidelității epice, uneori formală, ca de pildă vicierea Rosettei, vag sugerată și întreruptă brusc în film sau reconsiderarea pe ecran a personajului Clorindo poate și datorită prezenței atît de umane a lui Renato Salvatore.

Pe bună dreptate interpreta cinematografică a Ciociarei a primit Oscarul. Sophia Loren nu e aici o actriță (cu atît mai puțin o vedetă), ci o femeie simplă din sudul Italiei, care a rămas o țărancă de treabă în ciuda meseriei ei de negustoreasă, cum o definește Michele. Parafrazînd, Sophia a rămas fata simplă din preajma Neapolului, în ciuda carierei ei răsunătoare și a vieții sofisticate pe care o duce. O femeie frumoasă care știe să rămînă frumoasă fără să fie preocupată cîtuși de puțin din care unghi anume e filmată, care rămîne demnă și elegantă (o eleganță nativă a țărăncilor ce poartă ca niște regine antice povara amforei deasupra capului), încălțată cu opinci sau pur și simplu în zdrențe. Se zice că de frumusețea unei femei îți dai mai bine seama cînd o vezi dimineața, înainte de a-și corecta chipul boțit în oglindă. Pe o actriță autentică o surprinzi cînd n-a trecut încă prin salonul coafeurilor, cînd n-a apucat să facă ochiade obiectivului și a admis să-și uite o vreme revoltătoarea frumusețe cu care a împovărat-o natura, ca să se ocupe de farmecul mai greu sesizabil, dar netemporar, al unui caracter, al unui om viu și nu al unui manechin confecționat la „Cinecitta".

„Figlio d'oro" a Ciociarei nu mai există: încă o victimă a războiului.



Ciociara Sophiei Loren respiră, gesticulează ca țărăncile din sud, se mînie repede și-i trece tot atît de repede, blestemă sau mîngîie, nu înțelege, și se miră că nu înțelege multe lucruri din jur, inclusiv reacțiile brutale ale oamenilor abrutizați de război, inclusiv teoriile fără vlagă ale lui Michele; e interesată, avidă de cîștig și totuși generoasă, bombănind — mai mult din obișnuință — cînd face binele (îi găzduiește pe parașutiști, își împarte cu ei dejunul cu trudă încropit etc.); e aprinsă la simțiri și totuși rezervată, uneori ipocrită (ca în ambiția demnității, mimarea indiferenței, după scena de dragoste cu Giovanni). Într-un cuvînt, e o ființă din carne și oase, cu ignoranțe și tîrzii înțelegeri, cu meschinării și altruisme, egoisme și dăruiri, ca orice om normal ce reproduce în mic universul alcătuit dialectic din ciocniri interioare și evoluții greu de prevăzut. Ei să-i mulțumească regizorul că filmul lui supraviețuiește măcar printr-un singur personaj (Michele și mai ales Rosetta e atît de ștearsă, încît nici măcar privirea ei buimăcită din scena violului nu-l trezește pe spectator). Scena violului! Pentru amatorii de senzații tari momentul n-are destul piper. Pentru ceilalți, preocupați de drama omenească, eforturile Sophiei nu ajung dacă nu-s conjugate și cu ale celorlalți interpreți și — mai ales — n-au putut suscita ambiția regizorală a lui De Sica. Cineastul tratează momentul exterior, cu cîteva mici accente comerciale, cerînd parcă scuze scriitorului că n-a putut să golească descrierea literară de emoția amară, hohotul omenesc desnădăjduit.

Alice MĂNOIU





# can-can cinematografic

1 O explozie de vitalitate și talent: Shirley MacLaine în mijlocul unui pestriț cancan.

2 Nume prestigioase într-un recital: Maurice Chevalier, Shirley MacLaine, Frank Sinatra (*Can-Can*).

3 O scenă lirică, salvată probabil de jocul sincer a doi interpreți de talent: Shirley MacLaine și Louis Jourdan.

Cred că ne vom duce întotdeauna cu mare plăcere să urmărim o comedie muzicală menită să ne descrețească frunțile la capătul unei zile pline de alte preocupări.

Filmul *Can-Can*, de pildă, ne atrage atenția datorită unui afiș răsunător: realizator Walter Lang, interpreți principali Shirley MacLaine și Louis Jourdan, bine cunoscuți și apreciați de publicul nostru, la care se adaugă, parcă (spre a ne tăia respirația) însuși Maurice Chevalier ex-regele music-hallului și Frank Sinatra — prinț — mai modern al lui. Bine informați, ne instalăm la casa de bilete și triumfători pătrundem în sala obscură, pregătiți să ne delectăm.

Și într-adevăr filmul — în culori și scope — ne amuză la început. Intriga prea simplă nu ne deranjează, preveniți fiind că nu ne-am dus la un film semnat de Lindsay Anderson. Am fi vrut în schimb să-i auzim — totuși — pe Maurice Chevalier și Frank Sinatra. Adică, de fapt sîntem nedrepți, pentru că Sinatra ne cîntă un cîntec — parcă unul singur era cîntat în întregime — iar Maurice Chevalier ne oferă un splendid... duet cu... Louis Jourdan.

Ca o compensație însă ne bucurăm de prezența Shirley-ei MacLaine, care e plină de fantezie, grație și umor ca deobicei în plus mai și dansează chiar foarte bine, cu deosebire într-un dans apaș.

Atunci de ce sîntem nemulțumiți? Pentru că filmul e descusut, sărăcuț, fără prea mare inventivitate melodică — deși se pare că e vorba de o comedie muzicală aparținînd lui Abe Burrows care s-a bucurat de mare succes pe Broadway (în film agrementată și de cîteva cîntece semnate de Cole Porter) — și coregrafică, mai ales dacă ținem seama de pretențiile lui în aceste două direcții artistice.

*Can-Can* este incomparabil mai bun de pildă decît *Elena din Troia* (sau Sparta, n-are importanță) în primul rînd pentru că de la bun început își zice comedie. Dar nu se ridică cu nimic deasupra mediocrității filmelor comerciale. Comedii muzicale realizează și Norman Wisdom sau Vojtech Jasny, dar după cum se știe, există calitate și... cantitate de lucruri nesărate.

Am fost flatați că am beneficiat de un Maurice Chevalier împreună cu nelipsitul canotier de paie, în fruntea unei figurații e adevărat speciale. Ne întrebăm însă cu legitimă curiozitate care o fi și părerea virtuosului actor despre acest film.

R. L.



cinema

ȘANTIER

# PANORAMIC

Producția studiourilor pentru anul în curs se poate considera de-abia acum, în toamnă, pe deplin conturată, iar profilul ei tematico-artistic definit.

Este momentul cînd echipele fac ultimele eforturi pentru terminarea filmărilor în exterior sau, întoarse la baza de plecare din Buftea, au și început operațiunile minuțioase de finisare a ceea ce au înfăptuit în aproape un an de muncă.

Performanța a realizat-o și de data aceasta Francisc Munteanu care a terminat în cîteva luni unul din principalele filme ale anului, *Patru pași spre infinit*, așteptat a fi un succes de calitate al studioului și al autorului în abordarea unei tematici reprezentative. Se află în plină perioadă de filmare alte două producții dedicate aceleiași etape de răscruce din istoria noastră recentă — anii din jurul eliberării. Sînt filmele în două serii *Șoseaua Nordului* (regia Iulian Mihu) și *Cartierul veseliei* (regia Manole Marcus). Urmează alte două filme de asemenea de cîte două serii — prestigioasele ecranizări *Pădurea Spînzuraților* (Liviu Ciulei) și *Neamul Șoimăreștilor* (Mircea Drăgan).

Adăugăm alte două ecranizări — *Moment Caragiale* (Jean Georgescu) și *Titanic Vals* (Paul Călinescu), realizate ca și cele anterioare după surse binecunoscute și aflate în stadiul definitivării copiilor standard. Și încă două ecranizări care constituie un capitol aparte, ambele fiind purcese de la Creangă. Este vorba mai întîi de *Harap Alb*, în regia lui Ion Popescu Gopo, ale cărui filmări se desfășoară, ca întotdeauna paradoxal, nu într-un relief accidentat și pitoresc, ci în plin Bărăgan, lîngă București. Apoi, *Amintiri din copilărie* (Elisabeta Bostan). Ar fi deci, ca o altă caracteristică, o perioadă în care ecranizările domină detașat, cu toate implicațiile tematice și estetice respective. Ceea ce trebuie însă consemnat acum este, mai ales în cazul cînd ar continua această „risipă" de ecranizări, îndemnul la o maximă exigență și la o deplină responsabilitate în stabilirea realizatorilor și aprobarea fiecăruia dintre scenariile regizorale, întrucît nici una din marile opere ale literaturii noastre nu îndreptățește un tratament minor.

Scriitorul Vasile Rebreanu este autorul celor două scenarii de actualitate a căror transpunere pe ecran se produce în aceste luni — *Merii sălbatici* și *De n-ar fi examenele* (ultimul împreună cu Mircea Zaciu). După cum se vede, tematica de actualitate a cuprins în acest an subiecte din mediul sătesc și filme de tineret (la filmele de mai sus ale regizorilor Al. Croitoru și Gheorghe Vitanidis trebuie adăugate două producții terminate, aflate în simetrie tematică cu primele: *Sărutul*, regia — Lucian Bratu, scenariul — Alecu Ivan Ghilia și *Dragoste la zero grade*, regia — Geo Saizescu și Cezar Grigoriu).

Acest succint tur de orizont solicită pentru viitorul apropiat o temeinică discutare a profilului tematic prezent și viitor al producției noastre de filme, pornind de la îndatoririle majore ale cinematografiei noastre realist socialiste, de la posibilitățile ei de dezvoltare.



**Un grup de interpreți pozînd pentru revista „Cinema"** *(De n-ar fi examenele).*

## Autenticitatea eroilor



Caracteristică pentru distribuția filmului *Merii sălbatici* nu este numai prezența unor actori de prestigiu ca Ștefan Ciubotărașu, Toma Dimitriu, Emanoil Petruț, Silviu Stănculescu, Dana Comnea și alții, ci în același timp, și participarea în proporție de aproximativ 50 la sută a unor actori neprofesioniști recrutați de către regizor, după căutări lungi și migăloase, din lumea satului nostru.

Întrucît este pentru prima oară cînd în cadrul cinematografiei noastre se turnează un film cu o distribuție astfel echilibrată, ne-am adresat regizorului Alecu Croitoru cu următoarea întrebare:

— ***Filmul de analiză psihologică presupune interpreți înzestrați cu harul compoziției. De ce țineți neapărat să realizați un astfel de film cu participarea masivă a neprofesioniștilor?***

— Subiectul *Merilor sălbatici*, realizat într-o dramaturgie aparent simplă, fără „lovituri" spectaculoase, își are centrul de greutate în problemele etice specifice satului nou. Cu mai mulți ani în urmă, determinată de voința părinților, de concepțiile retrograde ale satului în care de-abia pătrundea revoluția, Solomia s-a căsătorit cu un om pe care nu-l iubea și cu care, de-a lungul anilor, nu și-a putut găsi un limbaj comun. Scenariul îi surprinde pe acești doi oameni, azi, în momentul cînd, Solomia, în ambianța unui sat care a suferit prefaceri radicale, își dă seama de vidul pe care îl reprezintă căsnicia în viața ei și găsește forța lăuntrică necesară pentru realizarea unei cotituri. Cu alte cuvinte scenariul își surprinde eroii pe fundalul transformărilor etice survenite în viața satului nou în clipa în care ei înțeleg că nu este suficient să ai de toate în jurul tău, că mai trebuie să existe în tine mulțumirea sufletească a autodepășirii, fără de care nu-ți poți da seama de valoarea

# AUTUMNAL

## de n-ar fi examenele



Titlul acesta nu pare să plaseze filmul lui Gheorghe Vitanidis (după un scenariu de Vasile Rebreanu și Mircea Zaciu) în sfera unor emoții deosebit de înalte. Ceea ce surprinde e că autorii declară că nu e vorba de o comedie.

Dacă filmul nu e o comedie, înseamnă că titlul trebuie considerat la propriu. S-ar putea ivi atunci o ușoară nedumerire. Oare, transferîndu-ne în domeniul producției de filme și al vieții cineaștilor, ar fi posibil, prin parafrazare, un titlu ca... *De n-ar fi premierele?* De vreme ce un film se turnează, el trebuie să-și aibă și premiera, care, oricîte emoții ar stîrni, e așteptată cu interes și nerăbdare, ea deschizînd drumul filmului în viață, precum elevului — examenele. Ca atare, *De n-ar fi premierele* ar putea părea un nonsens chiar într-o comedie despre cinematografie. S-ar putea ca un titlu asemănător celui de mai sus să se potrivească unui film despre elevi și studenți care nu e comedie...

Cert este că astă vară, echipa, de o ospitalitate foarte îndatoritoare, condusă de Gheorghe Vitanidis, a filmat la Cluj exterioarele acestei noi producții a Studioului „București".

Regizorul este plin de vitalitate și stăruință, secunzii Poluxis și Stănescu sînt întreprinzători, iar vocea lor răsună viguros pe platou, scenariștii contemplă îndeaproape materializarea inspirației lor cinefile, operatorul Girardi scrutează sever în aer nevăzutele conture ale viitoarelor cadre, Marcel Bogos, apreciatul nostru decorator, arhitect și artist plastic ne prezintă construcțiile sale ingenioase ca totdeauna (informîndu-ne în paranteză că, în ciuda cronicii colegului nostru Mircea Mohor, decorurile filmului *Politică cu... delicatese* îi aparțin. Directorul de film Tofan ne roagă să scriem ceva și despre partea organizatorică ș.a.m.d. Totul are un dinamism aparte, datorită ambianței stimulatoare.



**Inaintea examenelor, cei doi eroi — interpretați de Ileana Violeta Dunăreanu și Șerban Cantacuzino — găsesc o clipă și pentru a admira frumusețile peisajului clujean.**



**O atitudine de așteptare (Haralambie Polizu în rolul unui părinte). Peste cîteva clipe fiul său va ieși de la examene.**

Dar mai întîi despre interpreții rolurilor principale. În rolul Ioana — studenta Ileana Violeta Dunăreanu. Studentă în anul II la Institutul de artă teatrală și cinematografică, Ileana Dunăreanu atribuie elevei canditate la examenul de admitere o grație discretă și un sensibil fior melancolic. Într-un rol oarecum paradoxal — Șerban Cantacuzino, interpretul lui Lucian Varga din *Străinul* — aici cu alură schimbată, în postura unui elev înfumurat care se va căi, fiindcă o iubește pe Ioana. În alte roluri — Sebastian Papaiani, Ștefan Iordache, Ana Szeles, Irina Gărdescu, Dem. Rădulescu ș.a. Unul din rolurile importante este interpretat de studentul Ilie Petre. Mai remarcăm în distribuție numele artistei emerite Maria Cupcea, al lui Haralambie Polizu, Radu Zaharescu și al altora.

Eleve, elevi, studente, studenți, eleve care se pregătesc să dea examenul de admitere în toamnă și în mod real, nu numai în film. Cu cartea de anatomie în mînă sau cu un ultim volum de versuri, așteaptă să le vină rîndul să intre în cadru. Fiecare din ei — un persoanj demn de studiat pentru un viitor roman sau film închinat adolescenței și tinereței noastre... Frivolitatea este adesea doar aparentă, imaginată de literații care nu au înclinații pentru dansurile moderne și-și construiesc pe seama adepților acestor dansuri personaje fictive, ușor de „analizat". Fascinația filmului este puternică. Mirajul artei ecranului îi atrage ca un magnet, pe unii probabil cu îndreptățire. Explicăm că revista noastră nu se ocupă de publicitate, ci de critică.

— Atunci, criticați-ne! exclamă cu nonșalanță eleva Doina Harnagea, din clasa a X-a a liceului Lazăr din București.

Ceea ce nu putem face decît, eventual, după premieră.

AI. DELEANU

---





**▲ Printre actorii care își dau concursul la realizarea filmului Merii sălbatici se află și Silviu Stănculescu.**

**◀ Ștefan Ciubotărașu întruchipînd un țăran din zilele noastre (în stînga: Dana Comnea).**

**Dana Comnea interpreta Solomiei, surprinsă de fotoreporterul nostru cu cîteva clipe înainte de turnarea unei scene din film. ▼**



ta reală, în raport cu lumea. În acest caz, pentru a realiza un film *autentic*, trebuie ca interpreții să se apropie pînă la identificare, de înțelegerea noii mentalități specifice satului. Cine oare poate reda mai bine acest mod de a simți decît oamenii care au trăit integral acest proces de transformare.

— *Există posibilitatea ca în film actorii profesioniști și cei neprofesioniști să constituie două categorii distincte, fapt care ar anula unitatea și autenticitatea filmului.*

— Este într-adevăr o servitute a distribuțiilor de acest gen pe care sper că am înlăturat-o. În raporturile dramatice ale personajelor, actorii neprofesioniști se întrepătrund cu profesioniștii asemenea pătratelor albe cu cele negre pe suprafața unei table de șah. Actorii profesioniști vor avea astfel pe întreaga durată a filmărilor, niște repere privind felul de a fi al țăranilor noștri și în consecință vor cîștiga în firesc și autenticitate. La rîndul lor, neprofesioniștii, jucînd alături de cîțiva mari actori ai ecranului nostru, vor beneficia de avantajul unor parteneri apți să-i ajute să-și realizeze rolurile păstrîndu-și firescul și autenticitatea. Dacă acest lucru va izbuti, și eu cred în reușită, atunci am convingerea că voi realiza un film lipsit de elemente contrafăcute care mimează viața, fără a conține nimic din substanța ei.

M. HULUBAȘ



# OZANA „AMINTIRILOR" PE ECRAN

ci ne ma ȘANTIER

Marile texte ale poeziei clasice sînt abordate cu destulă timiditate.

Regizorii noștri cei mai încercați recunosc în declarații de presă necesitatea unor ecranizări care să dea o nouă viață, cinematografică, capodoperelor epicii romînești dar — excepție fac numai Ciulei și Drăgan — această unanimă dorință întîrzie să fie tradusă în realitate.

Cu firească nostalgie ne întrebăm adesea:

— „Cînd vom urmări apariția viforoasă (și pe ecran lat) a „Fraților Jderi"?

— „Oare cînd se vor recompune (sub lumina reflectoarelor) dramaticele episoade ale „Răscoalei" rebreniene"?

— „Pe cînd un film „Ultima noapte de dragoste — întîia noapte de război"?

— „Există scenariul de film „Craii de la Curtea Veche"?

— „Cînd îl vom vedea pe Nică a lui Ștefan a Petrii, la scaldă, în Ozana «Amintirilor» lui Ion Creangă"?

Cineva, o tînără regizoare se-ncumetă să dea un răspuns întrebării din urmă: Elisabeta Bostan (autoare a filmelor *Puștiul* și *Năică*) turnează în împrejurimile Tîrgului Neamț — după un scenariu propriu — filmul *Amintiri din copilărie*.

★

Există în muzeul din Humulești o fotografie emoționantă: o galbenă, jalnică dagherotipie înfățișînd un grup de țărani bătrîni, munciți, bărboși, cu căciulile strînse cu dușmănie în mîini, cu vinele îngroșate de munci, totuși frumoși în smerenia cu care privesc aparatul. Sub poză, o inscripție laconică: „Tovarășii de zburdălnicii ai lui Creangă"...

De mult acoperiți de uitare, moșnegii „zburdalnici" au lăsat în urma lor o mulțime de fii și nepoți și strănepoți cărora le-au istorisit despre năzdrăvanul fiu al lui Ștefan a Petrii care, se zice, ar fi ajuns mare cărturar la Ieși...

Și acești urmași sînt cea mai bună sursă de „documentare". Pe sub ochii lor trec strălucitoarele mașini de sunet, spectaculoasele macarale și toate ciudatele aparate cu care e înzestrată o echipă de filmare.

Trebuie să regreți acel aer fermecat al prozei humuleșteanului, trebuie să narezi cu simplitatea lui; să nu uzezi de artificii ieftine, pentru ca urmașii „tovarășilor de zburdălnicii" ai lui Creangă să se recunoască în noua ipostază — filmică — în care sînt evocați.

★

— La început, mărturisește Elisabeta Bostan, mi-am spus că a trebui să realizez scenariul (și, evident, decupajul lui) cu mijloace artistice noi, cu totul noi, fiindcă mă temeam să nu „colorez" numai cîteva tablouri de epocă; religiozitatea cu care am abordat ideia

# TUR DE ORIZONT

ci ne ma ȘANTIER

O dată cu toamna începe o nouă stagiune cinematografică. Așteptări, speranțe noi ale publicului și ale cineaștilor. Oare filmele care vor ieși pe ecrane în aceste luni și cele aflate în producție, vor impune capodopere cinematografice menite să revoluționeze arta tînără și capricioasă? Ce nume pînă ieri necunoscute se vor impune? Ce surprize ne rezervă maeștrii celei de a șaptea arte? Să încercăm să anticipăm puțin și, spărgînd zidul de publicitate uniformizant al multor case occidentale care ne promit numai capodopere, să urmărim cîteva din miile de titluri zgomotos anunțate.

În SUA, pentru a-l îndupleca pe spectator să părăsească televizorul și fotoliul de acasă și să mai intre în sălile de cinematograf se produc cît mai multe filme pe ecran lat, color, cu o cavalcadă de nume răsunătoare. *Ce cale să apuci?* îi aduce alături de Shirley MacLaine pe Paul Newman, Robert Mitchum, Dean Martin, Gene Kelly, iar pentru *Vaporul nebunilor*, Stanley Kramer a angajat pe Vivien Leigh, Simone Signoret, José Ferrer; stele de prima mărime din 5 țări: SUA, Franța, Italia, Germania și Anglia turnează împreună în *Curajoșii de pe mașinile zburătoare*, un film despre primul raid aviatic din 1910, Dover-Paris. Alberto Sordi, Fernandel, Jean-Pierre Cassel, Sarah Miles sînt pionii acestui spectacol grandios în genul *Ocolului pămîntului în 80 de zile*. Și pentru că genul merge la un succes sigur, s-a mai lansat în producție un film a cărui acțiune îi va purta pe eroi și pe spectatori pe toate meridianele globului: *Cursa cea mare*, în regia lui Blake Edwards. E vorba de o cursă de automobile New York-Paris, începută cu 12 participanți din care doar doi ajung finaliști: Tony Curtis și Jack Lemmon.

Predilecția americanilor pentru filme muzicale de mare montare este cultivată cu grijă în noua stagiune. Unul din titluri: *Robin and the seven hoods* ar putea promite o strălucită parodie. Cîțiva dintre actori: Frank Sinatra, Dean Martin, Bing Crosby și Sammy Davis Jr (vestitul cîntăreț și dansator negru) asigură o ținută artistică filmului. Toți patru revin la revista muzical-cinematografică după îndelungate incursiuni în alte genuri ale filmului. Dar cine știe? Evident, nu sînt neglijate nici filmele de spionaj (*Morituri*, cu Marlon Brando, se petrece în timpul celui de-al doilea război mondial), filme de suspensie: *Hush...Hush... sweet Charlotte* cu aceeași echipă ca și *Baby Jane*: Robert Aldrich (regizor), Bette Davis și Joan Crawford, protogoniste. Și comedii. Multe comedii. Jerry Lewis pregătește cu aplicație *Dezordinea ordonată*.

Un debut regizoral așteptat cu interes firesc: Richard Burton va ecraniza piesa lui Tennessee Williams, „Această proprietate este condamnată".

Dintre filmele americane în producție, o bună parte se turnează peste hotare. În Italia, Charlton Heston reînvie figura lui Michelangelo în regia lui Carol Reed și se pregătește să turneze îndată după aceasta *Zeul războiului*, avînd ca regizor pe Daniel Mann. Richard Zanuck, vorbind despre proiectele casei „20 Century Fox", caracterizează de fapt situația întregii cinematografii americane: „Puține filme vor avea mesaje profunde. Cele mai multe vor fi divertismente, deși nu toate vor fi comedii".

Despre „școala new-yorkeză" nu se poate spune mare lucru. John Cassavetes, considerat șeful școlii, nu mai filmează de mult. Shirley Clarke își amînă mereu proiectele. Morris Engel și Lionel Rogosin n-au mai turnat de ani de zile. Iar Sidney Mayers și Stanley Kubrik au plecat în cele din urmă la Hollywood. Lui Jonas Mekas pare să i se rezerve aceeași cale.



Liudmila Savelieva, interpreta Natașei Rostova din Război și pace al lui Bondarciuk, la masa de machiaj.

*Filmul italian*, care în ultima vreme a izbutit să cîștige cîteva finișuri importante în cursa cinematografică mondială, gîfîie din greu pentru a-și putea menține tempoul. „Concurența pune la grea încercare posibilitățile noastre de rezistență", „Spre sfîrșitul cinematografului mondial"? — iată cîteva din titlurile curente din presa cinematografică italiană. S-ar părea că există două tendințe principale: aceea de a face filme cu o puternică personalitate și coloratură italiană, și altele, filme „internaționale". De Laurentiis, de pildă, pentru a cuceri piața engleză rămasă refractară filmului italian, insistă să turneze filme vorbite în limba engleză. Pentru *Biblia*, a cărei publicitate a lansat-o de doi ani, a angajat-o recent pe Ava Gardner în rolul Sarei, pe Peter O'Toole și Richard Harris și duce acum tratative cu Laurence Olivier. Ponti, susținător al filmului specific italian, produce filme ca *Filumena Marturano*, pe care De Sica îl turnează cu actorii lui preferați, cuplul Loren-Mastroianni. Realitatea italiană continuă să-și facă loc mai timid — în cîteva filme aflate în producție. Franco Rosi în *Servitorul* își propune o satiră la adresa marii burghezii italiene. Pasquale Festa Campanile ecranizează romanul lui Vasco Pratolini: *Il cuore in gola*. „Eroul, spune regizorul, este un tînăr muncitor florentin care refuză compromisurile și ipocrizia, — încercînd să capete o viziune exactă și autentică asupra vieții și a propriilor sale sentimente". Actorii francezi Sami Frey, Catherine Deneuve și braziliana Norma Benguell vor interpreta rolurile principale.

Între timp actorii italieni turnează peste hotare. Ugo Tognazzi, un film despre emigranții italieni din America; Vittorio Gassman, în Argentina iar Marcello Mastroianni va filma pentru prima oară în SUA (alături de Kim Novak). În Italia continuă seria filmelor cvasiistorice, westernuri proiectate în trecutul glorios. Zeci de pelicule tip *Maciste, Goliath cucerește Bagdadul, Samson și tezaurul incașilor* inundă studiourile și, în curînd, ecranele italiene. Ne reamintim însă, cuvintele exprimate într-un interviu de către un distribuitor de filme foarte îngrijorat de situația actuală: „Numai filmele bune ne pot salva".

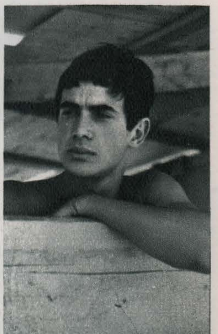


Tom Courtenay, erou modern în Billy mincinosul și Singurătatea alergătorului de cursă lungă, va juca în Hamp, un film a cărui acțiune se petrece în timpul primului război mondial.

●

În timp ce în RFG producția de filme a scăzut în ultimii doi ani la mai mult de jumătate și numărul spectatorilor cam la fel, U.R.S.S. bate recordul mondial al frecvenței cinematografice, spun datele conținute în anuarul statistic ONU. Dintre filmele aflate în lucru, fără îndoială cele mai așteptate sînt *Război și pace*, de Bondarciuk, și *Anna Karenina*. „Pentru mine, spune Tatiana Samoilova, interpreta Annei, tragedia eroinei lui Tolstoi reprezintă cea mai mare tragedie a umanității și a lipsei de umanitate. Numai așa ideea scriitorului poate fi exprimată pe deplin".

O altă ecranizare dificilă este cea pe care o pregătește Lev Kulidjanov: *Crimă și pedeapsă*, după romanul lui Dostoievski. Filmele istorice pe bază de documente continuă să-i pasioneze pe cineaști. Mark Donskoi pregătește un film despre Lenin și familia sa între anii 1910—1912, iar Mihail Romm, un film antifascist. Grigori Ciuhrai continuă să lucreze la filmul despre viața obișnuită a oamenilor so-



În noul film al lui Kawalerowicz, Faraonul, tînărul Jerzy Zelnic interpretează rolul lui Ramses.

transpunerii pe ecran a *Amintirilor* îmi impunea o desfășurare a acțiunii urmînd cu strictețe textul literar și, fatal, mai puțin cinematografică, deci. M-am convins mai apoi că trebuie să realizez în primul rînd *atmosfera* paginilor lui Creangă și că nu căutarea unor procedee inedite, ostentativ — „moderne" m-ar conduce la succes. Mi-am asigurat colaborarea unor colegi hotărîți să-și „sacrifice" vacanța și, ajunși la Humulești, am început să ne socotim „de-ai locului", ne-am ales majoritatea interpreților dintre școlarii satului și, în căutarea locurilor de filmare „am uitat" că sîntem cineaști și am descoperit cu emoție teiul cu celebra pupăză, cireșul „Măriucăi", casa Smărăndiței „zgîtia de fată", ne-am socotit la rîndu-ne, copii, descinzînd din filele „Amintirilor".

*

Cîndva, povestea Mihail Sadoveanu, dragostea pentru Creangă l-a adus pe autorul „Baltagului" pe malul Ozanei, în valurile căreia „se oglindește cu mîhnire Cetatea Neamțului". A colindat ulițele pustii și a întrebat de Smărăndița de odinioară. I-a bătut în poartă și, cutremurat, a văzut apropiindu-se o femeie bătrînă, gheboșată, cu ochi răi și buze viclene. A întrebat-o Sadoveanu dacă și-l mai aduce aminte pe Ion Creangă. „Creangă?" — bătrîna a dat din umeri cu nedumerire. „Nu știu despre cine vorbești dumneata, călătorule..." Întristat, scriitorul a stăruit: „De unul Nică a lui Ștefan a Petrii Ciubotariu nu mai știi nimic?" Bătrîna a răspuns „Nu" clătinînd cu uimire din cap.

Nimic n-o mai amintea pe Smărăndița de altădată.

Numai Ozana sclipea în amurg, ca totdeauna.

... Noi am întîlnit-o pe „zgîtia de fată". Se numește Ileana C. Iacob, are 11 ani și e o școlăriță din Valea Tarcăului...

*

Dar cine e Nică? Un ștrengar din Bicaz: Ion Bacancea. Iar mama are în acest film chipul Corinei Constantinescu.

Însuși Creangă (intrepretat de artistul poporului Ștefan Ciubotărașu) urmează să apară în fața camerei de luat vederi a operatorului Iuri Drukman.

*

Cu îndreptățită emoție așteptăm terminarea acestui film, pe care, în copilărie, fără să gîndim „cinematografic", l-am văzut cu toții, proiectat pe ecranul fosforescent al închipuirii.

Acolo, filmul n-avea nici un cusur. Oare acesta, turnat de Elisabeta Bostan are să ne placă la fel?

Gh. T.



**1. Unul dintre interpreți (Ovidiu Maftei în vîrstă de 4 ani) într-un moment de relaxare.**

**2. Humuleșteanul Stan Vasile pozînd pentru „Cinema".**



**Elizabeth Taylor va fi protagonista primului film regizat de soțul ei, Richard Burton.**



**Filumena Marturano la 16 ani (Sophia Loren).**



**Eddie Constantine, noua vedetă aleasă de Godard pentru Sammy contra vampirilor.**

vietici: *A fost odată un moș și o babă.*

●

Dintre creatorii care au afirmat „free cinema"-ul britanic pe plan mondial, nu lucrează în prezent nici John Schlesinger, nici Lindsay Anderson, nici Tony Richardson. Mai precis, Tony Richardson va turna dar nu în Anglia, ci în SUA. E a doua sa experiență americană, după întîlnirea nu prea fericită de acum trei ani. Filmul pe care îl pregătește este *Cel ce este iubit*. Apoi, va turna tot în America, *Șarja brigăzii ușoare*, după un scenariu al celebrului dramaturg englez Osborne. Un nume nou în cinematografia britanică ce trebuie reținut: Desmond Davis. După strălucitul său debut *Fata cu ochii verzi*, în care a jucat Rita Tushingham, pregătește un nou film, *Unchiul*. Iar Dirk Bogarde (interpretul din *The servant*) și Tom Courtenay *(Billy mincinosul* și *Singurătatea alergătorului de cursă lungă)* vor juca într-un film a cărui acțiune se petrece în timpul primului război mondial: *Hamp*. Nu trebuie să omitem filmul turnat în Extremul orient *Lord Jim*, cu Peter O'Toole și *Rolls Royce-ul galben*, un picaresc modern realizat de Anthony Asquith. Pentru că e vorba de un vehicul somptuos, distribuția aleasă să se plimbe în Rolls Royce e la înălțimea celebrei mărci: Ingrid Bergman, Shirley MacLaine, Jeanne Moreau, Alain Delon, Rex Harrison etc.

Pentru cineaștii *iugoslavi* clasicul Nusic e o sursă inepuizabilă. Ultimele două ecranizări după Nusic: *Deputatul poporului*, realizată de Stole Jancovic și *Voiaj în jurul globului*, semnată de una din primele femei regizori iugoslave, Soja Iovanovic. Filmul, împărțit în nouă secvențe, unite prin inscripții moderne și desene create de celebrul Dușan Vukotic, descrie aventurile provincialei Jovanca și ale prietenului ei porniți să cutreiere lumea.

Cităm cîteva din numeroasele coproducții ale anului: suedo-iugoslave — *Băieții în albastru* și *Vikingii sălbatici*; franco-italo-iugoslave — *În Tuckson poți muri*; americano-iugoslave — *Atentatul de la Sarajevo;* și, bineînțeles, *Marco Polo* despre care s-a mai vorbit în revista noastră.

●

Situația din *Franța* este prea bine cunoscută ca să mai insistăm asupra ei. Totuși cîteva date semnificative se impun. Subtilul creator Alain Resnais care se bucură de o atenție deosebită din partea criticii, nu a avut succes de public cu *Muriel*. În compensație Resnais pregătește un film polițist cu un titlu foarte comercial, *Aventurile lui Harry Dickson*. Jean Luc Godard lucrează din plin. Ce anume? Declarațiile lui actuale ne dezamăgesc; în ele nu-l poți recunoaște pe vehementul tribun al noului val de acum cîțiva ani: „*Bande à part* e o poveste de aur care va face să se vîndă din plin biletele" pronostichează el cu siguranță. Pe șantier regizorul are și un film intitulat *Sammy contra vampirilor*, cu Eddie Constantine (de altfel simpaticul actor american stabilit în Franța scoate curent filme în serie cu starlete drăguțe și bătăi spectaculoase).

Dar ce lucrează bătrînii maeștrii? Jean Delannoy, specialist al ecranizărilor, turnează, acum după „Les amitiés particulières" de Roger Peyrefitte, povestea îndrăzneață a unei dragoste între elevii unei școli iezuite. Julien Duvivier pregătește un film-suspens *Intriga*. Marcel Carné realizează la New-York exterioarele filmului *Trei camere în Manhattan* după Simenon, cunoscutul autor de romane polițiste. Iar René Clair — o comedie a cărei acțiune se petrece în secolul 18, *Sărbători galante*.

În această atmosferă nu prea îmbucurătoare, Alain Delon, vedeta masculină cea mai bine plătită în prezent, și-a investit banii într-o dramă pe temă contemporană (războiul din Algeria), alegînd ca regizor un tînăr care a turnat un singur film (Alain Cavalier, îndrăzneața *Luptă în insulă*) „Am intenția să produc filme de un înalt nivel artistic, chiar și filme în care nu voi apare și eu" ne promite (să-l credem oare?) Alain Delon.

●

Bateria grea a cinematografiei *poloneze* s-a pus în acțiune. Sînt pe șantier filme ale „marilor" care n-au mai lucrat de mult: Kawalerowicz, din 1961, cu *Maica Ioana*; Andrzej Wajda, tot din 1961 (între timp a turnat în Iugoslavia și Franța). Kawalerowicz realizează ecranizarea unui roman de Prus, *Faraonul* iar Wajda, *Oseminte*.

Al treilea regizor Wojcech Has filmează cu Zbygnew Cybulsky *Jurnalul de la Saragossa* după spirituala lucrare a lui Jan Potocki.

●

Dintre cele peste cinci sute de filme aflate în producția anuală *japoneză*, peste o treime intră în categoria așa-numitelor „chanbara" corespondentele japoneze ale herculilor și maciștilor italieni: filme cu spadă, samurai, costume de epocă și bătăi. În marea majoritate, variații pe aceeași temă, ca la covoarele orientale. Titlurile sînt tipice: *Cei trei samurai*, *Sabia sorocită* etc.

Masaki Kobayashi, autorul impresionantului *Harakiri*, își irosește talentul într-o dramă cu stafii *(Povestiri de groază)*. Iar dintre filmele cu tematică contemporană, foarte multe au ca eroi gangsteri. Kon Ichikawa turnează *Dansul monedelor* a cărui acțiune dezvăluie activitatea unei bande de traficanți de stupefiante. Același regizor pregătește un documentar despre Olimpiada de la Tokio.

●

În cealaltă parte a globului, argentinianul Leopoldo Torre Nilson turnează un film în limba englează, cu actori tineri dar de mare talent: Janet Margolin, descoperită de Perry *(David și Lisa)* și Stathis Giallelis, lansat de Elia Kazan în *America, America*.

M. A



Ceea ce emoţionează şi astăzi în *Desfăşurarea* este expresia convingerii cu care oamenii aderă la o cauză nouă. *În prim plan* — Colea Răutu.

# Pasiunea AFIRMAŢIEI

de Valerian SAVA

Puţine sînt filmele vechi, din orice ţară ar fi ele, care să se poată dispensa astăzi, la reluare, de aura nostalgiei şi să ofere privirilor noastre chipuri, gesturi şi trăiri umane pe de-a-ntregul libere de desuetudine.

S-a spus că filmul este artă perisabilă, şi este poate tocmai pentru că imaginile sale sînt cele mai vii. Mărturii neverosimil de exacte, perpetuînd dinamica unor realităţi care nu mai sînt, pălesc la rîndul lor şi se micşorează pe măsură ce se îndepărtează de noi.

Unele dispar repede, cu desăvîrşire şi fără regret, însoţite de un ecou hilar, de tăcerea indiferenţei sau a zîmbetului. Altele par să se cufunde în uitare încet, imperceptibil, rămînînd multă vreme prin preajmă şi reţinîndu-ne privirile cu pulsaţia lor intensă de umbre şi lumini în care trăiesc aevea pasiuni şi credinţe. Iar atunci cînd ne dăm seama că timpul începe să le detaşeze de noi, înstrăinîndu-le, se naşte spontan, ca un gest de recuperare, sentimentul acela confuz şi parazitar în care aparatului nostru critic îi e greu să discearnă ce e emoţie artistică autentică, şi ce e poate, pe un plan incident, simplă reacţie la scurgerea palpabilă şi ireversibilă a timpului.

Cîteva doar se fixează pe o orbită a lor, mai aproape sau mai departe, evoluînd ciclic pe firmament sau aflîndu-se totdeauna la locul lor ştiut şi trimiţîndu-ne — mereu de aceeaşi mărime — lumina proprie gradului lor de incandescenţă, fără ca timpul cu care noi măsurăm să le diminueze.

Persistenţa o decide cantitatea de real înmagazinată în imagini, factura filtrului prin care autorul l-a cernut, vigoarea şi sensul reacţiei astfel obţinute, vibraţia omenească a compoziţiei.

*Desfăşurarea* (Paul Călinescu, 1954) reconstituie sobru şi amănunţit universul familial şi social al satului atunci contemporan, deşi se resimte lipsa unui plus de invenţie regizorală, care ar fi putut face ca filmul să depăşească un anumit „clasicism" în interpretarea materialului literar al lui Marin Preda. Consideraţi de la distanţă, ca personaje ale unei lumi cu care aparatul se mulţumeşte a fi limitrof, eroii se mişcă uneori cu o lentoare puţin studiată, acuzînd o insuficientă aderenţă la mediu. Evoluează totuşi, într-un anumit grad, cu naturaleţe în geografia reală a casei şi curţii ţărăneşti. Gardul şi poarta împletite din nuiele înnegrite de vreme, masa scundă şi rotundă şi ceaunul în care, după ce a fost răsturnată mămăliga, se pune apă şi apa sfîrîie, sînt detalii diurne şi insignifiante, juxtapuse în treacăt altora, tot atît de obişnuite şi care, dacă ar fi scoase din context, ar putea fi ostentativ-patriarhale. Ele rămîn însă, în cursivitatea lor discretă, funcţionale, întregind sugestiv şi realist o imagine cu noi dimensiuni. Efectele exotice sau pitorealitatea rustică nu fac deloc obiectul atenţiei autorilor, iar dacă din bătătură iese un ciopor de oi, ele nu aduc aminte de folclor şi nu se pierd învăluite în irizaţiile prafului matinal, ci trec pe drum cu placiditatea lor obscură, urmate de ciobănaşi care nu au căciuli mai mari decît ei şi nu inspiră altceva decît bănuiala că nu s-au sculat bine din somn.

Ceea ce convinge şi emoţionează astăzi poate mai mult decît acum zece ani, în această realizare remarcabilă din primul deceniu al cinematografiei noastre noi, e mai ales expresia credinţei — exteriorizată adesea cu zgîrcenie, uneori acoperită de amărăciune, dar totdeauna adîncă şi statornică — pe care oamenii o au în destinul lor şi în cauza nouă căreia şi-l circumscriu. Nu ciocnirile şi relaţiile propriuzis dramatice sînt acelea care îi definesc cu preponderenţă pe Ilie Barbu sau pe Anghel, secretarul de partid din sat. Conflictul în care ei sînt situaţi, departe de a-i captiva, îi irită, îi paralizează momentan, fiindcă le abate atenţia de la preocupările lor fireşti. De altfel, părţile cele mai slabe din film sînt tocmai acelea în care apar elementele negative, caricaturizate îngroşat. Ilie Barbu (Colea Răutu) are o socoteală încurcată cu un chiabur la care a lucrat, dar atunci cînd se duce la el acasă ca să-şi ceară hotărît dreptul, nu scoate multă vreme nici un cuvînt, lăsîndu-l pe celălalt să înţeleagă singur ce l-a adus la el. Nu are, cum s-ar spune, pasiunea polemicii. Anghel, secretarul de partid (Ernest Maftei), este plin de năduf împotriva preşedintelui de sfat complicele bogătaşilor, care-l vorbeşte de rău şi seamănă confuzie printre săteni, periclitînd înfiinţarea gospodăriei colective. Cînd vine însă cineva de la centru şi-l întreabă ce se întîmplă, el spune scorţos că „nimic". Explodează însă curînd, impulsiv, fiindcă îl scot din sărite nu atît concepţiile abstracte ale preşedintelui, cît tupeul exagerat al acestuia şi laudele cu care se împăunează, prezentînd situaţia într-o lumină falsă.

Stăpîniţi, dincolo de treburile zilnice, de o preocupare majoră care-i consumă mocnit, dar îi solicită intens şi diferit, eroii nu sînt obsedaţi de erorile altora, deşi le înregistrează şi le repugnă. Prima lor dorinţă pare să fie aceea de a fi lăsaţi în pace, să-şi vadă de treabă. Sînt adînc convinşi de dreptatea gîndurilor lor care, intrînd în ordinea naturală a lucrurilor, ar trebui să se impună ca atare. Dispoziţia şi ipostaza lor cea mai proprie e aceea, constructivă, a afirmaţiei — nu exteriorizată verbal, ci trăită şi manifestată practic — pînă cînd, stînjeniţi de oprelişti, constată, ca secretarul de partid Anghel, că „nu se mai poate".

Culminaţia emoţiei şi maximum de interes dramatic (momentul cînd Anghel şi Ilie Barbu recunosc în noul secretar al raionului pe consăteanul şi prietenul lor din copilărie, Ţurlea), intervine atunci cînd omenia lor irumpe în pofida împrejurărilor şi a propriei lor stîngăcii, găsind făgaşul firesc al exprimării şi aflîndu-şi ecoul. Ciocnirea dramatică exterioară, spectaculoasă, cu momentele ei de încordare şi cu desnodămîntul faptic, rămîn în sfera unui interes periferic, accidental.

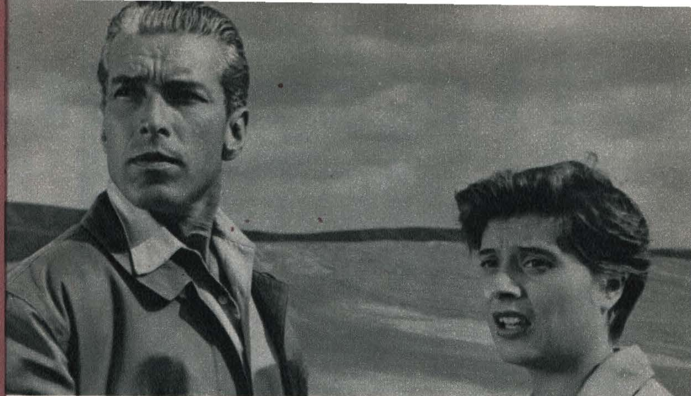
E surprins în acestea ceva din firea poporului şi poate din însuşi stilul revoluţiei noastre socialiste, iar cîteva din filmele romîneşti de actualitate mai mult sau mai puţin reuşite sînt tocmai acelea în care autorii au intuit aceste trăsături şi le-au dat o expresie mai mult sau mai puţin adecvată.

În mod constant, aspiraţia unor producţii către sfere artistice superioare e subminată însă de înclinaţia autorilor spre hipertrofierea contrastelor şi implicit a dramei exterioare. *Erupţia* (Liviu Ciulei, 1958) creează o opoziţie violentă între şantierul petrolifer — populat cu personaje înăsprite şi uscate ca şi peisajul dezolant, fără vegetaţie, secătuit de resursele dătătoare de viaţă — şi un anumit mediu monden bucureştean, de provenienţă incertă, ahtiat după lux şi prezentat a fi frivol şi lipsit de scrupule. Din această opoziţie nu rezultă însă, cum probabil se scontează, tensiunea acută proprie dramei moderne şi nici dezbateri de idei răscolitoare şi inedite. Plasaţi între cele două extreme atît de net fixate, eroii relevă o stare de spirit primară şi sînt proiectaţi în afară de timp. Perspectiva pare mai întîi să fie a provincialului care, neobişnuit cu înlesnirile vieţii moderne, este epatat pînă şi de articolele de toaletă, în care vede manifestarea unui lux exorbitant sau de obiectele frecvente în interioarele urbane care i se aglomerează pe retină

ostentativ, într-o orgie ameţitoare de telefoane albe, oglinzi, candelabre şi rochii de seară. O ciudată dispoziţie naiv-extatică face filmul vulnerabil la desuetudine, amintindu-ne vag, în unele secvenţe, *Visul unei nopţi de iarnă* (Jean Georgescu, 1945) şi chiar producţii romîneşti antebelice. Dar unghiul de vedere nu e al unui personaj robust şi neiniţiat în subtilităţile civilizaţiei, fiindcă realitatea brutală a şantierului industrial apare tot atît de străină, aptă să ne sperie. Ambianţa este de data aceasta halucinantă, lunară, insuflîndu-ne sentimentul că ne putem aştepta la apariţii din alte ere, cum i se pare, la începutul filmului, studentei practicante — ivirea bătrînului „găzar" din umbra unei sonde aproape părăsite. Există, evident, în toate acestea, o mare doză de artificialitate, care nu rămîne a eroilor şi a mediului descris, ci rezultă din preocuparea excesivă pentru un dramatism didactic, demonstrativ.

Şi totuşi, din *Erupţia* se păstrează vie, reprezentativă, o mare parte, aceea dedicată căutării asidue a petrolului care ar readuce la viaţă regiunea şi despre care inginerul Andrei (interpretat de neprofesionistul Jean Bart) afirmă stăruitor, în mijlocul unei îndoieli aproape generale, că „trebuie" să existe, chiar sub picioarele sale. Ceea ce plafonează eroul, împiedecîndu-l să se dezvăluie pe deplin şi răpind filmului şansa majoră este dimensionarea lui forţată între cei doi poli numiţi mai sus (fosta soţie, la Bucureşti şi iubita ipotetică, pe şantier) fără a-l compune ca pe un personaj complex, cu îndoieli şi căutări fireşti, ci făcîndu-l suspect de o sterilitate pe care el o bravează exilîndu-se sau închizîndu-se în sine. Premisele artificioase au obligat la soluţii melodramatice, chiar cu perspectiva străvezie a mai multor nunţi în final. Face excepţie excelentul episod în care paznicul — un petrolist pensionat (M. Şubă) — rămas singur în clădirea trustului evacuat, încearcă şi reuşeşte, cu ultimele puteri ale vîrstei sale înaintate, să pătrundă în cabina telefonică şi să facă legătura între sonda în erupţie şi organele de intervenţie din Bucureşti. Diferită de dramatismul tradiţional, scena e efectiv dramatică, omenească şi semnificativă, un moment de strălucire regizorală şi interpretativă totodată.

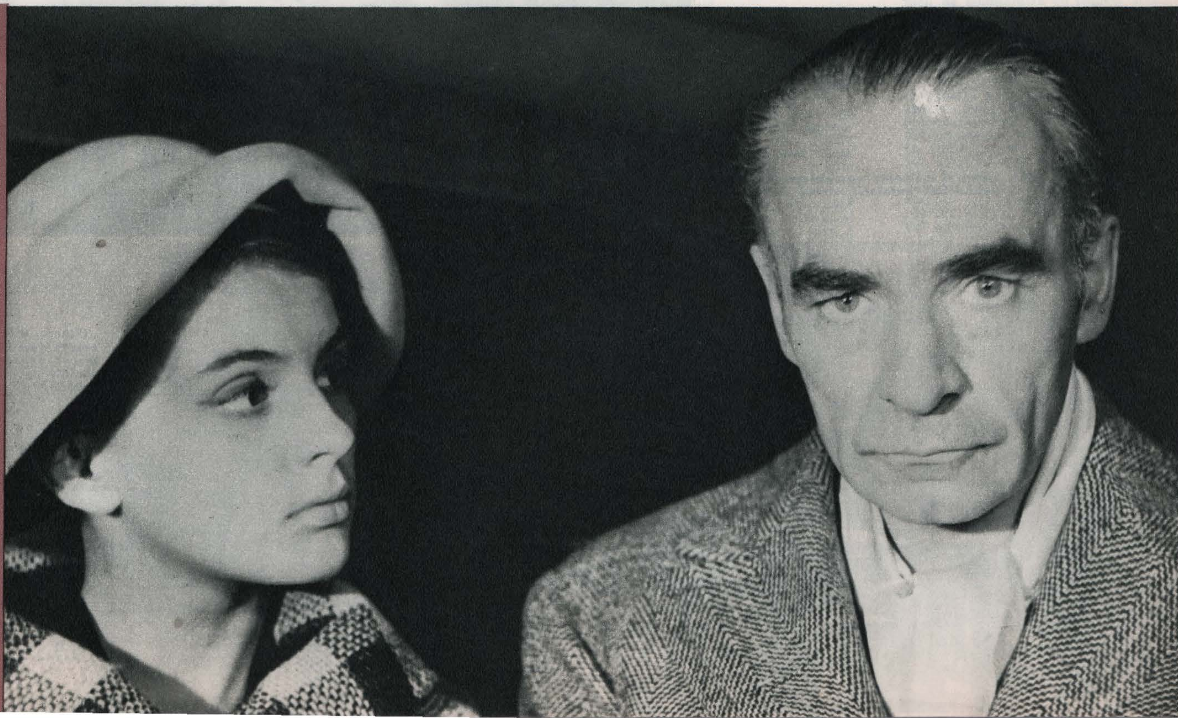
Diferenţieri de acelaşi ordin solicită *Poveste sentimentală* (Iulian Mihu, 1962). Aceeaşi obstinaţie a unor zone impenetrabile şi opace. Acelaşi mediu bucureştean monden, caricaturizat aici cu insinuări subtile de dialogurile lui Horia Lovinescu, cărora regia le adaugă o tentă dulceagă de etalare aproape perversă a frivolităţii. Şi lumea sălbatecă a deltei, în care babe misterioase şi inabordabile, cu înfăţişare fioroasă, umblă cu descîntece, gata de fapte îngrozitoare. Disproporţii care generează un efect dramatic facil, poli între care eroul, un tînăr medic (Cristea Avram), nu are timp să se adune şi să se exprime. Îl mînă, ca şi pe confraţii săi din alte filme, aceeaşi pasiune afirmativă pentru un crez înalt, dar în acest film de o bună condiţie profesională, regizorală şi operatoricească, nu întîlnim nici un moment de comunicare omenească reală. Ca şi în *Erupţia*, ne aflăm în faţa unei formule pe care practica artistică nu o validează. Şi în faţa unor posibilităţi care se puteau fructifica dacă, în afara dilemelor polare, autorii ar fi descifrat sensuri şi valori în individualitatea proprie a eroului.





**Din** *Erupţia* **se păstrează vie, reprezentativă, partea dedicată căutării asidue a petrolului. In fotografii: Lucia Mara şi Jean Bart** — *sus;* **Graţiela Albini şi Costel Constantinescu** — *jos.*

Sînt doar cîteva constatări care par să impună discuţiei căile, genurile şi stilurile specifice filmului nostru, amintindu-ne, de pildă, că arta noastră în genere a excelat mai puţin în dramă şi mai mult în poezie, romanul romînesc fiind adesea naraţiune lirică şi drama compoziţie poetică. Este greu de spus în care zone ale constelaţiei artelor romîneşti se va situa filmul. O singură formulă sau o soluţie omnivalentă nu pot fi imaginate, dar experienţa acumulată începe să schiţeze, printre cărări întretăiate, un drum, o perspectivă.

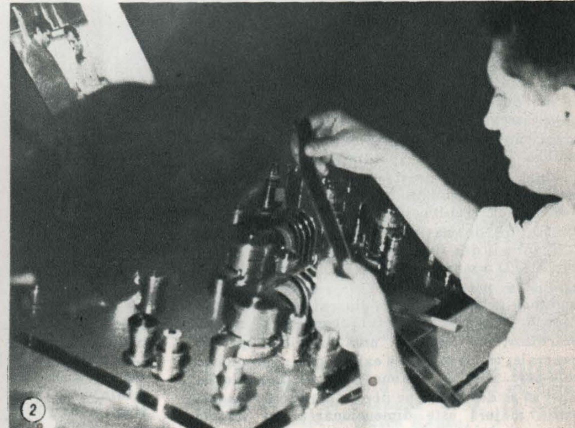


*Poveste sentimentală* **ar fi putut fructifica sensurile pe care le conţine dacă autorii ar fi cercetat mai atent individualitatea eroilor.**

În cadru: **Irina Petrescu şi Emil Botta.**

# instantanee





2
**Coseur de felul lui, la masa de montaj Francisc Munteanu tace.**
**Să ne mulțumim cu atît: Francisc Munteanu așteaptă premiera celui de al patrulea său film.**

3
**Două filme se-ntilnesc într-o pauză de filmare la Buftea: „Șoseaua Nordului" și „Cartierul veseliei". Primul e reprezentat de Iurie Darie și Gheorghe Dinică, iar al doilea de Toma Caragiu. Trei actori de comedie discută serios.**

1
**Masă țărănească în prezența reflectoarelor, a aparatului de filmat, a „girafei" pentru înregistrarea sunetului și a unei numeroase echipe de filmare. Se turnează o scenă din filmul de actualitate** Sărutul, **în regia lui** Lucian Bratu.
**Profităm de ocazie pentru a face o tardivă dar obligatorie precizare privind rubrica** 25 de regizori **din numărul precedent al revistei noastre.**
**Autor al unor filme remarcabile, ca** Secretul cifrului **și mai ales** Tudor, Lucian Bratu **a lucrat anterior la filmul** Șofer de mare viteză, **doar în calitate de regizor secund. Debutul său propriu-zis rămîne însă** Secretul cifrului.
**Noua sa realizare,** Sărutul, **după un scenariu de Al. Ivan Ghilia, cu Grațiela Albini și Emanoil Petruț în rolurile principale, este una din premierele așteptate cu un viu interes.**



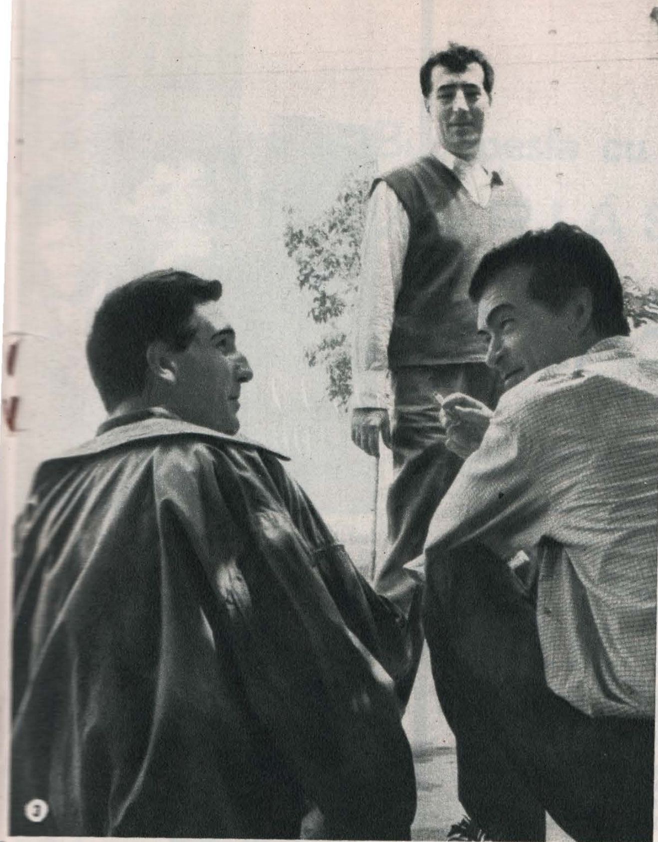
Text și fotografii de
Bazil DUNĂREANU

4
**Pentru a aduce pe ecran tipuri și momente caragielești, Jean Georgescu a trebuit să reconstituie butaforic străzi întregi.**



5
**„Titanic vals" prilejuiește o ultimă confruntare între autor (Tudor Mușatescu) și regizor (Paul Călinescu) înainte de confruntarea supremă cu publicul.**

7
**Jean Marais într-unul din filmele sale istorico-bătăioase? Nu! Florin Piersic — pentru a doua oară Harap alb sub aceleași auspicii ale lui Gopo: prima dată în „Prințesa mofturoasă" iar acum în basmul lui Creangă stilizat de Gopo.**

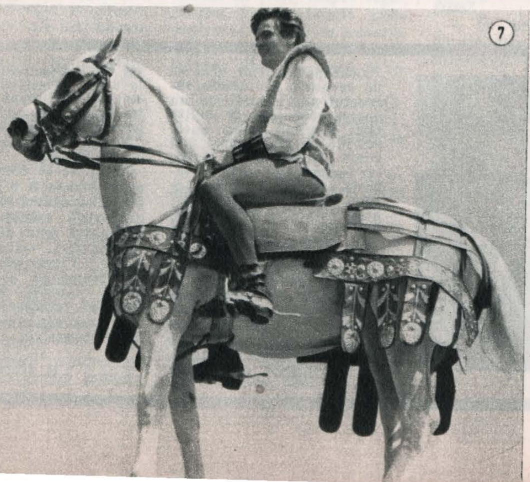


cinema

INSTANTANEE



6
Arhitectul Ion Oroveanu, scenograful noului film „Harap alb", se consultă cu regizorul Ion Popescu Gopo.





cinema

ISTORIE DIN MEMORIE

# ALEXANDRU FINȚI

M-am adresat maestrului Al. Finți rugîndu-l să-și aducă aminte de primul său rol într-unul din primele filme romînești: Lazăr din *Manase*.

— Trebuie să ști că acest prim rol al meu a fost și ultimul. N-am mai jucat de atunci în filme.

— De ce?

— Eram angajat la teatrul soților Bulandra. Nu aveam timp. Pe atunci nu era ca acum cînd teatrele slujesc cinematografia cu actorii de care are nevoie. De altfel nici nu exista posibilitatea să te specializezi ca actor de film, regizor sau scenarist. Nici nu exista o producție de filme constantă care să-ți permită acumularea unei experiențe. Cinematograful era un fel de aventură îndrăzneață care atrăgea prin noutate, dar atît. De altfel în scurtul meu contact cu filmul de atunci am avut ocazia să-mi dau seama că posibilitățile și condițiile cinematografiei erau cu mult sub cele ale teatrului din vremea aceea.

— Cum ați ajuns totuși la rolul lui Lazăr din *Manase*?

— Rolul nu-mi era străin. Îl jucasem încă pe timpul cînd eram elev la Conservator în Teatrul Popular inițiat de Nicolae Iorga — și condus de Ion Livescu. Jucasem atunci alături de creatorul rolului lui Manase, celebru actor Cirje de la Iași... De altfel eram prieten cu Jean Mihail și el om de teatru pe timpul acela. Cînd Jean Mihail împreună cu George Aurelian și Gociu s-au hotărît să facă film și au ales piesa Manase am fost chemat să fac în film ceea ce făcusem deja în teatru: rolul lui Lazăr... Ce era frumos și dacă vrei puțin amuzant în toată povestea asta cu filmul nostru era curajul, elanul și îndrăzneala celor care-l făceau. Era o epocă în care cinematografia mondială dispunea de o vastă experiență acumulată în timp și pe deasupra de mijloace materiale. Pe cîtă vreme, toți cei care au lucrat la acest film începînd cu Jean Mihail, regizorul, și sfîrșind cu ultimul om din echipă, nu aveau nici un fel de experiență cinematografică. Ca să nu mai vorbim de mijloacele materiale. Nici azi nu știu de unde au luat ei bani pentru filmul ăsta. Eu n-am primit nici un ban și bănui că nici ceilalți actori n-au fost retribuiți. De altfel nici nu s-a pus problema banilor... Presupun că pelicula a adus-o Gociu... Gociu care era și singurul dintre noi care avea ceva experiență de film... Era operator. Toate problemele să zicem așa de film cădeau în sarcina lui. El trebuia să suplinească și lipsa de experiență și neștiința regizorului. Și el de fapt era tot la primul film artistic... Se lucra, ca să zic așa, empiric. Mijloacele erau mai curînd ale unui teatru filmat decît ale filmului. Pînă și peruchierii și grimerii erau recrutați tot din teatru. Interioarele se lucrau de altfel pe scena teatrului Comedia — Naționalul de astăzi — care atunci era condus de soții Bulandra. Lucram noaptea după ce se termina spectacolul... Tot ce constituie astăzi aparatul organizatoric al unui film menit să ușureze munca creatorilor, lipsea cu desăvîrșire. A rămas celebră o secvență în care Lazăr — adică eu — trebuia să conducă pe cineva pînă la ușă apoi să se întoarcă. În drum spre ușă, Lazăr purta lavalieră iar cînd se întorcea, apărea deodată cu papion. Scenele se filmaseră separat la un interval de timp în care uitasem cum fusese îmbrăcat Lazăr... Noi cei care lucram, ne dădeam seama că ceea ce făceam e ceva nespus de rudimentar. Dar ideia unui film romînesc ne atrăgea și ne obliga cumva să continuăm. Filmul a rulat în premieră la cinematograful Frascati în localul unde e astăzi Teatrul Tănase... Era puțin ridicol filmul nostru, cu toate stîngăciile lui de care fuseserăm cu toții conștienți și în ciuda entuziasmului cu care lucrasem la el.

— Chiar și atunci ridicol?

— Da, pentru că publicul avea termen de comparație cu filmele străine. ...Bineînțeles că oficialitățile vremii au sesizat trăsătura aceea de ridicol și nu cu înțelegerea și duioșia cu care ar fi trebuit să încurajeze acest început... Sentimentele astea le-a avut mai mult publicul care cu toată comparația nefavorabilă nouă, oferită de producțiile străine, a susținut filmul înțelegîndu-ne și apreciindu-ne bunăvoința... Din toată echipa noastră singurii care au rezistat în ciuda tuturor greutăților începutului, singurii care au continuat să facă film au fost Jean Mihail, care a și devenit regizor de film și operatorul Gociu. De încercat au încercat mai mulți... și Tony Bulandra la un moment dat a plecat la Budapesta unde se filma o parte din *Trenul fantomă* în care avea un rol... Romald Bulfinski, marea actriță de teatru Maria Ciucurescu cu care am jucat în Manase... Da, de încercat au încercat mulți dar puțini au rezistat condițiilor grele de pe timpul acela.

— N-ați dorit mai tîrziu să reveniți la film? mă gîndesc după 23 August cînd existau condițiile materiale deja asigurate.

— Nu. Filmul e o treabă serioasă care presupune ca oricare artă o acumulare de experiență bazată pe continuitate... Contactul meu cu filmul a fost prea scurt ca să-mi dea dreptul să mă aventurez într-o experiență. Am rămas în teatru păstrînd filmului o afecțiune deosebită dar platonică.

Nici un interviu nu se termină acolo unde se pune punctul după ultima frază. În discuția — fatal pe marginea filmelor pe care am avut-o cu maestrul Al. Finți după ce am stabilit ca „asta ar fi fost" am avut prilejul să regret profund că afecțiunea sa pentru film a rămas platonică.

Eva SÎRBU

# CÎND APARATUL




# NU INTIMIDEAZĂ

De cîteva numere se desfăşoară în revista „Cinema" o discuţie în jurul problemelor documentarului romînesc. Nu trebuie uitat însă că astfel de discuţii dau rezultate numai atunci cînd ele nu plutesc în abstract şi nu se mulţumesc să facă speculaţii despre legi şi limite, pe care, practic, nu le respectă nici chiar cei care le cer cu tot dinadinsul. Duse la un asemenea ton, discuţiile stîrnesc confuzii şi creează senzaţia fugii de realitate.

Dacă admitem că filmul documentar este o specie a artei (şi trebuie să admitem), atunci sîntem obligaţi să recunoaştem şi *necesitatea* ca *omul* să fie *obiectul* documentarului, pentru că în genere obiectul artei este omul cu durerile, bucuriile, înfrîngerile şi succesele lui. Judecînd de pe această poziţie, filmul documentar trebuie să aibă întotdeauna ceva comun cu spectatorii lui, dincolo de „limitele" simplei curiozităţi stîrnite de inedit. Acest *ceva* comun nu poate fi realizat atîta vreme cît documentaristul nu se amestecă în viaţă, nu afirmă sau nu infirmă anumite aspecte ale vieţii specifice unui moment istoric dat. Consider filmul lui Alexandru Boiangiu, *Casa noastră ca o floare*, un bun exemplu în acest sens. Experienţa acestui film arată încă o dată că se poate cere filmului documentar puterea de a crea un curent de opinie, în sprijinul unei preocupări colective.

Deseori, în documentarele noastre oamenii apar ca nişte simple pete proiectate pe un decor industrial: nu ştim nici cine sînt, nici cum anume gîndesc, nici ce s-a preschimbat în ei. Este un procedeu care se poate admite pictorilor expresionişti, dar nu şi reporterilor. Vor trece anii şi cei care vor veni după noi vor dori să vadă cum anume am construit, ce anume am gîndit noi, ce se petrecea în inimile noastre. Pentru peisaje industriale vor exista nenumărate albume fotografice din care oricine îşi va putea face o idee despre tehnica noastră. Despre oamenii epocii noastre vor vorbi însă genurile artei şi trebuie să recunoaştem că există pericolul ca reportajul filmat să aibă vocabularul cel mai sărac.

Două luni şi jumătate am studiat viaţa strungarului Chiru pentru a şti cu exactitate ce are nou, esenţial şi frumos omul acesta care, din nişte băieţandri ştrengari, a scos o tînără generaţie de cadre tehnice care acum pregăteşte la rîndul ei schimbul de mîine. El îmi spunea: „Atîta timp cît înveţi pe alţii, pentru ei totul este nou. Pentru tine, dacă nu aduci nimic nou în ceea ce înveţi pe alţii, lucrurile se învechesc şi mersul spre înainte se curmă". Socotea aşadar că învăţîndu-i pe alţii te stimulezi mereu pe tine însuţi. Modul acesta de a gîndi m-a impresionat. Am socotit că oamenii trebuie să-l cunoască şi să-l urmeze. Aşa s-a născut ideia reportajului documentar *Contemporanul meu*.

L-am filmat apoi pe ţăranul Nicolae Dragotă din Rudăria, raionul Bozovici, în *Pasiune*. Dragotă este un autodidact; el a învăţat mai multe limbi străine, corespondează cu străinătatea, este abonat la aproximativ 20 de reviste şi a obţinut succese importante în agricultură. Între altele, a izbutit să cultive porumb gigant, înalt de peste 6 metri. M-am gîndit că el este un om care devine semnificativ, deoarece a dovedit că prin muncă se poate izbîndi oriunde şi în orice.

M-au mai impresionat nişte oameni anonimi pe care i-am prezentat în *Fapt divers*. Este vorba de echipajul unui elicopter. Iarna trecută, un vas turcesc eşuase pe litoral. Era furtună. Nimeni nu se putea apropia de vas. Vîntul sufla cu peste 80 de kilometri pe oră. Pe o asemenea vreme elicopterele nu pot zbura, pentru că există pericolul ca vîntul să frîngă palele elicelor. Şi totuşi oamenii au zburat. Vreme de cîteva ore am asistat la o manifestare de eroism cum nu mi-a mai fost dat să întîlnesc niciodată. Era dis-de-dimineaţă. Luptînd cu furtuna, elicopterul încremenise „în punct fix" între catargele vasului. A fost coborîtă o scară de frînghie şi matelotii au fost salvaţi pe rînd, unul cîte unul.

La toate aceste trei filme n-am tras nici un metru de peliculă pînă cînd operatorul Tiberiu Olasz nu a simţit aceleaşi adevăruri ca şi mine, pentru că pelicula este foarte sensibilă în funcţie de modul de a simţi al celui care o mînțuieşte. Am filmat numai „pe realitate". Niciodată n-am creat eu situaţii, ci totdeauna i-am lăsat pe oameni în cele în care se aflau ei înşişi, atît în procesul muncii cît şi în viaţa lor particulară. Ei au înţeles atunci că efortul lor are un sens care depăşeşte hotarele locului în care muncesc, că se află în atenţia cuiva şi nu s-au mai comportat ca la fotograf. N-au pozat, nici n-au jucat încercînd să imite actorii, dimpotrivă, au simţit nevoia să rămînă ei înşişi, fără nimic străin de felul lor de a fi. Am filmat cinstit, cu aparatul „la vedere", aşa cum de altfel am procedat şi voi proceda totdeauna şi asta n-a incomodat pe nimeni şi nici n-a dăunat autenticităţii materialului, pentru că prezenţa aparatului de filmat nu sperie, nu intimidează şi nici nu falsifică, *dacă oamenii simt că nu treci pe lîngă ei aşa cum ai trece pe stradă, că te interesează într-adevăr viaţa şi munca lor şi mai ales că vrei să-i înfăţişezi aşa cum sînt ei de fapt, nu cum îţi închipui tu că ar trebui să fie.* Lucrurile se rezolvă de la sine atunci cînd oamenii simt asta şi pentru ca ei s-o simtă, trebuie să te apropii de ei, să-i cunoşti, să-i înţelegi, să crezi în ei, tot aşa cum şi ei trebuie să creadă în tine, să ştie că munca ta se *confundă* cu munca lor, că filmîndu-i, tu lupţi alături de dînşii pentru afirmarea aceluiaşi ideal.

**Pavel CONSTANTINESCU**



**Judit Máriássy surprinsă într-o clipă de odihnă**



**Moment de lucru la filmul** Concertul mult visat **Felix Máriássy dînd indicaţii actriţei Jana Brejchova**



**Filmul** Accidentul **a prilejuit un dublu debut: tinerii actori Balogh Zsuzsa şi Bujtor Istvan**

## VREMEA CELOR NEVINOVAŢI





Conceput iniţial doar ca un scenariu radiofonic, subiectul s-a bucurat de un succes răsunător în multe ţări. Siegried Lenz, autorul lui, l-a transformat mai tîrziu într-o piesă de teatru iar acum, de curînd, într-un scenariu de film. Actorul Peter Carstens a furnizat capitalul necesar producţiei filmului; regizorul este Thomas Fantl. Interpreţii au fost aleşi printre cei mai cunoscuţi actori ai scenelor vest-germane.

Subiectul: un atentat care eşuează, nouă oameni luaţi ostateci sînt închişi în aceeaşi celulă cu teroristul. Ei nu-şi pot recăpăta libertatea decît făcîndu-l pe atentator să mărturisească. Pînă la urmă, nereuşind, îl asasinează. Cei nouă compar în faţa tribunalului: vinovatul trebuie aflat.

Tema: cum pot deveni inocenţii vinovaţi.

Se simte că filmul a început prin a fi o piesă radiofonică pentru că aproape nu există acţiune, totul se rezolvă prin discuţii şi argumentări verbale. Dar măcar, *Vremea celor nevinovaţi* reprezintă o încercare de a protesta împotriva filmelor submediocre care împînzesc azi cinematografia vest-germană.

**H. HENNEICKE**

# Convorbire la Budapesta cu

# soţii MÁRIÁSSY

Felix Máriássy a regizat pînă în prezent 14 filme dintre care 9 după scenarii scrise de soţia sa, Judit Máriássy. De la filmul *Căsătoria Katarinei Kiss*, realizat în 1950, pînă la ultimul succes, coproducţia cehoslovaco-maghiară *Concertul mult visat*, de numele lui Máriássy se leagă multe succese ale cinematografiei maghiare. Voi aminti doar cele mai proeminente: pentru noi toţi este o plăcută amintire filmul turnat în 1955 *Primăvara la Budapesta* care cu o puternică forţă artistică evocă momentele care au precedat eliberarea patriei; *Un pahar cu bere* a primit Marele premiu la Festivalul de la Karlovy Vary în 1956; *Contrabandiştii*, a cărui acţiune se desfăşoară la graniţa romîno-maghiară şi care redă soarta comună a săracilor din cele două ţări în perioada premergătoare eliberării, a primit la Festivalul de la Londra din 1958 Diploma de merit pentru cel mai bun film al anului; sau *Ani de zbucium*, care a repurtat un frumos succes la Festivalul de la Veneţia din 1959, fiind selectat printre cele mai bune 12 filme prezentate.

— *Cum a început bogata dumneavoastră carieră în succese cinematografice?*

Felix Máriássy răspunde cu modestia caracteristică adevăraţilor artişti:

— Am început să lucrez pe tărîmul celei de a şaptea arte în 1939 şi am parcurs de atunci toate treptele meseriei; am fost monteur, asistent, regizor secund. Anterior m-am ocupat de scenografie şi de grafică. Astfel am ajuns ca în 1949 să realizez primul meu film *Szaboné* care din păcate nu e prea reuşit.

— În schimb, debutul meu cinematografic ţine, într-un fel, de istoria filmului, intervine în discuţie Judit Máriássy. În 1949, Pudovkin, marele regizor sovietic, a venit la Budapesta şi a vizitat Csepelul (Csepel este centrul siderurgiei maghiare, bastionul cu cele mai bogate tradiţii revoluţionare ale proletariatului budapestan, asemănător cu Griviţa din Bucureşti). Pudovkin s-a plimbat o zi întreagă prin atelierele, birourile şi laboratoarele uzinei, iar seara cînd ne-am aşezat la masă, el, străinul, ne-a ţinut o conferinţă însufleţită despre Csepelul nostru. El ne-a demonstrat că în viaţa acestui cartier muncitoresc — asemenea picăturii de apă care reflectă marea — poate fi găsită evoluţia întregii muncitorimi maghiare. „Ce teme minunate! Ce film s-ar putea face!" spunea el cu aprindere şi mă îndemna incontinuu să scriu un scenariu din impresiile culese. Pe vremea aceea eram o ziaristă tînără, începătoare, care mă bucuram dacă din cînd în cînd apărea cîte un reportaj purtînd iscălitura mea şi habar n-aveam ce înseamnă un scenariu de film. Cu toate acestea, Pudovkin mi-a înlesnit — aproape fără ştirea mea — un concediu fără plată de două luni. „Şi acum porneşte imediat la lucru. Vreau să citesc scenariul"! — mi-a poruncit el. Iar eu am făcut saltul în necunoscut. Am strîns date, am studiat conştiincios viaţa Csepelului şi am condensat în povestea unei singure familii muncitoreşti tot ce am găsit interesant în istoria ultimilor lui 40 de ani. Eroii mei făceau greve, manifestau şi luptau fără încetare. Am omis însă cu totul viaţa lor particulară, pentru ea eu nu le-am mai rezervat timp. Deşi însuşi Pudovkin a îmbrăţişat cu mare dragoste munca mea, mi-a dat sfaturi şi idei, scenariul realizat în decurs de doi ani de muncă încordată a fost aşa de schematic încît soţul meu n-a vrut să se angajeze să-l transpună pe ecran. Această muncă n-a fost totuşi lipsită de sens pentru mine. Datorită ei am învăţat ABC-ul scrierii scenariului de film şi am rămas şi pînă în prezent într-un contact strîns cu Csepelul.

— *Aţi continuat seria filmelor dumneavoastră care se inspiră din viaţa muncitorilor din Csepel?*

— Pînă în prezent am realizat patru asemenea filme — spune Felix Máriássy — şi continuăm să menţinem legăturile cu prietenii noştri de acolo, muncitorii, inginerii, oţelarii, strungarii pe care îi vizităm adeseori acasă sau la uzină, şi ne interesăm de toate problemele lor cotidiene.

— *În coloanele revistei „Cinema" se desfăşoară o interesantă discuţie despre scenariul de film, despre regie, despre bunele relaţii între regizor şi autorul de scenarii. Ar fi interesant să auzim părerea dumneavoastră în acest sens.*

(Are loc o scurtă consfătuire: cine să-mi răspundă. Pînă la urmă se hotărăşte Judit Máriássy).

— Condiţia de bază a unei bune colaborări este identitatea de preocupări. Regizorul şi scenaristul pot colabora cu adevărat numai dacă au puncte de vedere comune despre evenimentele din viaţă. Scenariul este materialul de bază din care regizorul poate realiza un film bun sau unul prost. Dintr-un scenariu bun se poate scoate uşor un film prost, dar dintr-un scenariu prost arareori iese un film bun. În proza cinematografică, singura creaţie independentă, autentică şi artistică este povestirea cinematografică. Fără colaborarea activă a regizorului însă, nu se poate fructifica un scenariu cinematografic bun. Pînă în prezent noi am realizat împreună 9 filme şi trebuie să mărturisesc că, pornind de la povestirea cinematografică numai, cu greu s-ar putea recunoaşte filmul propriu-zis. De cele mai multe ori se modifică esenţial nu numai episoadele povestirii dar chiar şi ideia de bază, pînă cînd ea devine scenariu. Acest proces de transformare reprezintă o colaborare sănătoasă, creatoare: să porneşti cu forţe unite la găsirea soluţiilor, faptelor, psihologiei oamenilor înfăţişaţi, deci a adevărului interior, ca şi a adevărului exterior, cel istoric.

— Un bun exemplu în acest sens este ultimul nostru film, *Accidentul*, continuă Felix Máriássy, preluînd discuţia. Pe mine m-a preocupat cu totul altă problemă, cea a relaţiilor dintre maşinile moderne şi om. Soţia mea a pornit pe teren să strîngă material. Povestirea cinematografică, scrisă apoi pe baza impresiilor culese, a relevat o problemă cu totul diferită de aceea imaginată de mine. Dar pînă la urmă i-am dat dreptate întrucît tema abordată a fost mai interesantă, mai actuală.

— *Despre ce este vorba în* Accidentul?

— Despre tineretul din zilele noastre, despre aspiraţiile şi modul lui de viaţă. În general, toate filmele noastre tratează probleme etice şi morale contemporane. Tematica noastră de bază este cercetarea regulilor de convieţuire omenească în cadrul noilor condiţii sociale.

— *Aceasta va fi şi tema viitorului dumneavoastră film?*

— În prezent mă ocup de un nou scenariu foarte interesant care are în centrul acţiunii viaţa unei învăţătoare de la ţară. De data asta însă am renunţat la colaborarea soţiei mele şi am ales lucrarea tînărului scriitor Lajos Galambos intitulată *Desculţii*.

— *Judit Máriássy a acceptat acest „divorţ"?*

— Mie îmi place scenariul lui Lajos Galambos şi doresc foarte mult să se realizeze un film bun.

Familia Máriássy îşi ia rămas bun transmiţînd un salut călduros cititorilor revistei „Cinema".

**Zsugán ISTVÁN**

## Carnet cinematografic

# TINERET ŞI EDUCAŢIE ÎN FILM

Tony Richardson este la prima adaptare cinematografică după Sillitoe. În stilul incisiv, aproape brutal în vigurozitatea portretelor şi în descrierile pline de culoare făcute vieţii de familie, toate elementele pregnante ale scriitorului englez, Richardson a găsit un sprijin solid pentru a realiza poate cel mai realist film al său. Piesele lui John Osborne, deşi excelent cinematografiate de Richardson, rămăseseră fie drame ale ratării *(Cabotinul)*, fie drame ale inteligenţei izolate *(Priveşte înapoi cu mînie)*. *Singurătatea alergătorului de cursă lungă* este drama unor eroi şi a unor generaţii care au trecut, — chiar dacă anarhic, deocamdată—la acţiune.

Ideile, sentimentele, reacţiile faţă de lumea înconjurătoare ale adolescentului Smith ţin de nonconformismul specific literaturii „tinerilor furioşi". O delimitare (valabilă nu numai pentru această nuvelă, ci în general pentru proza lui Allan Sillitoe) este însă necesară. Înfruntarea dintre individ şi societate devine în literatura acestui scriitor mai tranşantă. Eroii săi disting cu o mai mare claritate răul social. Ei sfredelesc realitatea în conexiunile ei intime, caută răspunsuri, doresc certitudini. Intrînd în viaţa socială, personajele lui Sillitoe evoluează de la protestul anarhic (Smith, Arthur Seaton şi încă alţi eroi) la protestul conştient (Brian Seaton, din romanul „Cheia potrivită").

La 14 ani, Smith este un „furios", un răzvrătit anarhic împotriva unei societăţi pe care n-o acceptă şi căreia nu vrea să i se supună. S-a simţit de mic un hăituit, un nechemat. „Toată viaţa a trebuit să fug" — monologhează Smith. Şi astfel tema fugii, a evadării dintr-un mediu nefavorabil, devine leit-motivul nuvelei lui Sillitoe şi al filmului. Tematic, filmul lui Richardson se întîlneşte aici cu *Cele 400 de lovituri*, realizarea lui François Truffaut. Dacă direcţia diferită în care evoluează eroii celor două filme facilitează mai puţin comparaţia, atmosfera, descrierea mediului celor intraţi sau abia aflaţi în pragul adolescenţei îi apropie pe realizatori. Casa de corecţie din *Singurătatea alergătorului de cursă lungă* nu a adunat doar cîţiva „teddy-boys" huligani şi indiferenţi la cele din jur. În dormitoarele prost luminate, în sala de mese sărăcăcioasă sau în atelierul unde sînt demontate pînă la exasperare piesele vechi, Richardson a ştiut să facă atente observaţii psihologice, să descopere umanitatea acestor băieţi aruncaţi fără prea multă grijă la periferia societăţii. Ca şi Truffaut, regizorul englez detestă pe cei care au transformat adolescenţa într-un automat bun doar pentru a răspunde unor teste chinuitoare şi absurde. Aici ca şi în *Cele 400 de lovituri*, omenia, căldura, înţelegerea au rămas dincolo de porţile casei de corecţie. Le-au înlocuit rigiditatea directorului, brutalitatea supraveghetorului, răceala profesorilor. În acest mediu ostil copilăriei şi incapabil să ajute cu ceva la îndreptarea tinerilor delincvenţi, lui Smith i se oferă o şansă: să cîştige cursa disputată între elevii unui colegiu şi cei ai casei de corecţie. „Alergătorul de cursă lungă" învăţase însă ceva de la viaţă („Eu ştiu destul ca să vreau să aflu şi mai mult" — spune undeva Smith). Atunci cînd fiecare crede că va trece primul linia de sosire, „cuminţitul" Smith se opreşte sfidînd, încă o dată, societatea şi refuzîndu-i „bunăvoinţa" (şi şansa de a-i fi plătită fiecare răsuflare cu un shiling şi fiecare opintire cu o guinee").

Filmul *Singurătatea alergătorului de cursă lungă* se desfăşoară pe două planuri temporale: cel al prezentului (traiul în casa de corecţie) şi cel al trecutului (viaţa lui Smith înainte de arestare). Întîmplările petrecute înainte de venirea lui Smith la închisoare sînt integrate acţiunii printr-o serie de flash-back-uri, de mai mică sau de mai mare întindere. Ca şi în *Viaţa sportivă*, întoarcerile nu îngreuiază naraţiunea, n-o fac să stagneze. Explicînd eroul şi lumea căreia îi aparţine, dînd un sens social şi filozofic faptelor care l-au adus pe adolescent dincolo de gratii, Tony Richardson asigură o desfăşurare dinamică, bine gradată, a subiectului. Împletirea aceasta de trecut şi prezent închegă treptat caracterul eroului (aşa cum se întîmplă şi cu Frank Machin, personajul principal al filmului lui Lindsay Anderson). Leitmotivul fugii devine treptat obsedant. Lui Smith, fuga, antrenamentul, îi prilejuieşte dincolo de bucuria unor ore petrecute în afara zidurilor închisorii, libertatea gîndului. Ochii minţii, îl poartă într-un univers de familie îmbibat de adulter şi meschinărie, într-o casă în care stăpîneşte încă umbra tatălui mort de curînd (în *Viaţa sportivă*, Margaret era apăsată tot de-o moarte — cea a soţului), în faţa unui televizor la care se vorbeşte stupid despre creşterea „prosperităţii" englezului de rînd. Şi Smith aleargă, aleargă. Din trecutul său lipsit de orizont se adună o singură umbră luminoasă — prietena cu care petrecuse cîteva zile într-un loc mereu dorit — marea. Richardson însoţeşte leit-motivul vizual al fugii cu unul muzical (o frază melodică, vioaie, senină în contrast evident cu restul partiturii din film). Imaginea, coloana sonoră şi expresia actorului conjugă astfel excelent tema fugii, dînd ritm, vibraţie emoţională fiecărui cadru.

Ca şi alte cîteva filme englezeşti realizate de regizorii aparţinînd grupării „free-cinema", *Singurătatea alergătorului de cursă lungă* aduce un remarcabil actor de dramă — Tom Courtenay. După Richard Burton *(Priveşte înapoi cu mînie)*, Albert Finney *(Sîmbătă seara, duminică dimineaţa* şi *Tom Jones)* şi Richard Harris *(Viaţa sportivă)*, Tom Courtenay ne întipăreşte în minte imaginea unui Smith de loc frumos dar plin de bărbăţie, capabil să acţioneze şi să învingă.

**Al. R.**

# unele probleme ale conflictului




Poetica normativă consideră conflictul doar ca „o coliziune principală care dezvoltă șocul vizibil dintre personaje.“ Noțiunea de conflict are însă o sferă de cuprindere mai largă. Conflictul este o reflectare generalizată a contradicțiilor realității (deci nu o simplă copiere a lumii înconjurătoare), el stabilește legătura dintre problemele sociale, etice, filozofice ridicate de autor și destinul individual, particular al eroilor. Din punct de vedere dramatic, conflictul este cel care propulsează acțiunea, punîndu-i în evidență ideile principale, cel care contribuie la dezvăluirea (sau autodezvăluirea) personajelor.

Teza profund eronată a „lipsei de conflict“ (care presupune o realitate liniară, cenușie, fără frămîntări), nu a găsit un teren prielnic în cinematografia noastră. Ceea ce s-a pierdut însă din vedere (sau a fost ocolit) este înfruntarea tranșantă, definitivă între vechi și nou.

Să ne amintim de aprecierea lui Lenin: „clasa muncitoare nu este despărțită printr-un zid chinezesc de vechea societate burgheză“. Rămășițe ale vechilor mentalități și deprinderi se află încă în societate. În formele-i specifice, arta are datoria să le surprindă, să le dezbată, să acționeze împotriva lor.

Cum răspund filmele noastre recente la aceste probleme fundamentale legate de conflictul dramatic? Dacă în privința cursivității povestirii, a viabilității personajelor centrale poate fi constatat un pas înainte, acest lucru este mai puțin sesizabil în cazul conflictului. Aici cîștigul de profunzime, de claritate a înfruntării, de dramatism și de firesc este relativ scăzut.

În privința conflictului, se mai preferă căile marginale, se evită urcușul. În egală măsură se operează cu salturi în timp, se trece pe lîngă momente de răscruce ale construcției socialismului în patria noastră. Naționalizarea, colectivizarea (ca proces complex și ca rezultat de seamă în viața țării), industrializarea (cu schimbările pe care le produce în omul de azi) iată trei surse bogate, trei izvoare de conflicte puternice, ardente, pe care cinematografia noastră le-a tratat insuficient sau nesatisfăcător în producții artificiale (de genul *Aproape de soare*, sau *Mîndrie*). Ca să nu amintim decît faptul că marile șantiere naționale, adevărate școli de caractere, au fost „uitate“ la etapa *Răsună Valea*.

Ce conflicte și ce personaje purtătoare de conflict apar în filme pe teme contemporane ale stagiunii cinematografice 1963 — 1964? Ca fapt pozitiv, poate fi menționată o mai atentă apropiere de conflictul etic. Ca fapt negativ, o îngustare și o limitare a eticului (în unele filme) doar la o subdiviziune a sa — etica dragostei. Nu e mai puțin adevărat că etica muncii — fără a avea pe de-a-ntregul substanța și locul meritat — este mai prezentă, joacă un rol mai activ în filmele realizate în 1963. Arta de a echilibra, de a construi un conflict complex, rod al unor implicații etice bogate poate fi remarcată în unele din filme *(Dragoste lungă de-o seară)* — cu delimitările de stil cuvenite, de la drama contemporană la poemul cinematografic. *Dragoste lungă de-o seară* dă înfruntării de mentalități pecetea noului. Conflictul izvorît dintr-o temă îndelung exploatată de melodramă (copilul din flori) capătă alte rezonanțe etice, alte soluții, în conjunctura nouă a satului colectivizat. Opinia publică nu se lamentează doar, ci reacționează, influențează direct caracterele. Maria, personajul purtător al conflictului, are o evoluție firească, convingătoare, de unde și dramatismul autentic al povestirii cinematografice. Păcat însă că dramaturgia filmului a cedat în prima parte (furtuna, moartea mamei) tentației spectaculosului. Evenimente petrecute în acest început de film au prea puține ecouri în restul acțiunii, neaducîndu-și contribuția la dezvoltarea conflictului.

În schimb, conflictul dintre încăpățînatul cu „idei“ și colectivă *(Un surîs în plină vară)* sau dintre cele două generații *(La vîrsta dragostei)*, putînd fi adevărate, autentice, sînt stînjenite în evoluție și mai ales în deznodămînt de *detalii netipice (Surîsul în plină vară* prezintă personajele într-o ambianță prea decorativă, voit „șlefuită“) sau de *personaje netipice* (Ana din *La vîrsta dragostei* are foarte vagi tangențe cu lumea studențească pe care o reprezintă în film). De altfel și eroii purtători ai conflictului din aceste ultime două filme au o evoluție *descendentă* și nu una *ascendentă*. Făniță *(Un surîs în plină vară)* pornește ca un întreprinzător prea inteligent ca să înceapă o întreagă serie de „afaceri“ nerentabile, așa cum se face în film pentru a servi morala, iar Mihai și Ana *(La vîrsta dragostei)*, după ce în primele secvențe par a se destăinui, rămîn la comunicări difuze, fără perspectivă.

Conflictul exterior, schematizarea înfruntărilor și șablonizarea personajelor care le poartă, sînt vizibile mai ales în *Lumină de iulie*, una din peliculele în care stăpînește conjuncturalul, economicul și nu ciocnirea caracterelor, conflictul interior.

Felul cum a fost rezolvată problema conflictului în filmele perioadelor amintite aduce după sine soluționarea, convingătoare sau nu, a deznodămîntului operelor cinematografice respective. Se observă o eliberare de finalurile-schematice, de happy-end-uri forțate. Spectatorul este pus să gîndească mai mult — deci i se acordă ceva din cuvenitul credit pe care cinematografia îl refuza consecvent pînă acum. S-a renunțat la realizările totale (obișnuitul șablon) evitîndu-se, în același timp, și finalurile difuze (filmul fără soluție). Respectînd diferențele specifice în privința finalurilor (nu din punct de vedere cinematografic, ci din acela al rezolvării conflictului) considerăm totuși discutabile soluția dramaturgică găsită în *Un surîs în plină vară* și total neadecvat și fals sfîrșitul din *Lumină de iulie*.

Producțiile cinematografice ale acestui și ale următorilor ani sînt datoare să aducă înfruntări puternice, definitorii între perosnaje, înfruntări care să trezească puternice vibrații în sufletele și în mintea spectatorilor contemporani.

**Al. RACOVICEANU**

ci
ne
ma
MERIDIAN

## WEEK-END LA ZUYDCOOTE







Acest „week-end“ durează deja de cîteva săptămîni... El reunește undeva pe malul mării Nordului în jurul realizatorului Henri Verneuil, pe Jean-Paul Belmondo, François Perrier, Pierre Mondy și Jean-Pierre Marielle, grație cărora se vor reconstitui cele 2 zile din mai 1940 care i-au inspirat lui Robert Merle opera care i-a adus Premiul Goncourt.

Totul s-a întîmplat în luna mai 1940 pe o agreabilă plajă mărginită de dune, în împrejurimile Dunkerque-ului. La picioarele unui sanatoriu aproape dărîmat, 4 soldați francezi așteaptă sub bombardamentul stukas-urilor ordinul de îmbarcare ce nu va veni niciodată. Verneuil a rechiziționat din cele patru colțuri ale Franței tot materialul de trebuință: care de luptă, tunuri, vehicule ale epocii.

Acțiunea filmului se sprijină pe aventurile celor 4 soldați și în deosebi ale sergentului Maillat (Jean-Paul Belmondo), care constituie esențialul povestei cinematografice. Războiul, deși mereu prezent, nu reprezintă de fapt decît decorul filmului, interesînd mai mult comportamentul psihologic, camaraderia și prietenia acestor bărbați reuniți de întîmplare și care nu se vor mai revedea niciodată.

Alături de o scenă din film și un admirabil cap de expresie al lui Belmondo, o imagine luată între două planuri, în care același Belmondo, pentru a se destinde de atmosfera apăsătoare a filmului, se amuză cu spectatorii săi cei mai credincioși — copiii.

# Karlovy-Vary XIV

„Hamlet, ereticul, care în plin secol de fier a ridicat flacăra revoltei pentru a salva demnitatea umană". Innokenti Smoktunovski într-o scenă din filmul lui Grigori Kozinţev.

Filmele prezentate anul acesta la Festivalul de la Karlovy-Vary au fost mai bine alese decît în alţi ani în ce priveşte misiunea socială şi artistică a artei cinematografice. În afara programului obişnuit al competiţiei (din care au fost omise însă scurt-metrajele), în acest an organizatorii au avut ambiţia să iniţieze şi un Simpozion al tinerelor cinematografii din Africa, Asia şi America Latină, completat de tradiţionala „masă rotundă" a filmologilor din ţările participante.

Poate că nu a fost descoperit nici de astă dată capul de operă care să revoluţioneze cea de a 7-a artă, dar trebuie recunoscută înalta ţinută artistică a majorităţii filmelor intrate sau nu în concurs. Palmaresul este la ora aceasta cunoscut, aşa că nu-l voi reaminti. Voi menţiona numai cîteva pelicule care mi s-au părut mai interesante şi care au contribuit la ţinuta festivalului din pitorescul orăşel boemian.

### Piatra, fierul şi focul

Un eveniment deosebit l-a constituit chiar în seara deschiderii filmul regizorului sovietic Grigori Kozinţev, *Hamlet* (prezentat în afara concursului pentru că va participa la competiţia de la Veneţia), film viu discutat din pricina prismei neobişnuite prin care e privit „nefericitul prinţ al Danemarcei". L-am lăsat chiar pe realizator să-şi explice opera: „Filmul nostru nu e o transpunere pe ecran în decoruri mai fastuoase a piesei shakespeariene, ci reîncarnarea imaginii unei arte în alta. Eroii lui Shakespeare sînt caractere vii şi în acelaşi timp imagini ale unui poem tragic. Destinul lui Hamlet este inseparabil de cel al statului-închisoare: el a venit de la Wittenberg şi nu mai poate pleca decît mort. Am încercat să dau poeziei o formă plastică. Piatra, fierul şi focul — imagini poetice concrete, străbat filmul de la un cap la celălalt. Piatra-zidurilor, a scărilor nesfîrşite, simbolizează insensibilitatea, imobilitatea, împietrirea sufletelor; fierul-armelor înseamnă violenţă şi cruzime, iar focul care arde în căminele din Elsinor şi în torţele cu care îşi luminează Hamlet calea, semnifică mişcarea şi lumina. Cît despre viziunea mea asupra personajului shakespearian vreau să spun doar un singur lucru: de foarte multă vreme, încă de pe timpul lui Bielinski şi Herzen, prinţul danez nu era privit ca un erou pasiv şi contemplativ, ci ca un eretic care în plin secol de fier, a ridicat flacăra revoltei pentru a salva demnitatea umană".

### Părerea unei cameriste despre viaţă

nu este menită — mai ales atunci cînd nu este străină de influenţa unui Luis Bunuel — să ne trezească optimismul. Adaptînd împreună cu Jean-Claude Carrière o parte a romanului lui Octave Mirbeau, Bunuel a dat o operă ciudată, contradictorie, care a declanşat, cum era şi firesc, o avalanşă de păreri nu mai puţin deconcertante. E greu uneori — şi în deosebi pentru unii — de înţeles şi acceptat Bunuel. Un artist crud, violent, brutal, totdeauna revoltat, răscolind mîlul din adîncurile apelor aparent limpezi şi calme. Permiţîndu-şi situarea acţiunii în 1934 (în loc de începutul secolului cum e în carte), autorul şi-a permis şi o secţiune violentă critică în lumea marilor proprietari de pămînturi din Franţa acelor ani, indicînd clar în finalul filmului şi evoluţia acestora către organizaţiile fasciste. În *Jurnalul*, Bunuel e mai revoltat ca oricînd. Filmul său este un film mare care a prilejuit lui Jeanne Moreau o creaţie actoricească deosebită încununată cu Marele premiu de interpretare feminină.

### „Am vrut să spun o poveste

care să intereseze pe toată lumea dar care să fie în acelaşi timp şi foarte italiană", mărturiseşte Luigi Comencini referindu-se la *Fata lui Bube*. „Deşi se consideră în Italia că istoriile cu şi despre partizani nu mai au căutare, eu totuşi le prefer tuturor celorlalte şi sînt în continuare tentat să le dau viaţă pe ecran. Mă interesează perioada războiului şi viaţa Italiei de atunci şi am convingerea că şi alţii sînt la fel de interesaţi să le cunoască mai bine. De aceea după *Tutti a casa* (filmul meu cel mai drag) m-am hotărît să reiau aceeaşi temă în *La ragazza*".

Nedepăşind stasul unei poveşti melodramatice de dragoste, *Fata lui Bube* are totuşi meritul de a fi abordat probleme sociale şi politice importante, fapt care i-a asigurat un succes trainic de critică şi de public. După nenumărate peripeţii cunoscute deja de cititorii noştri — intrînd şi ieşind din competiţie din pricina unei prezentări anterioare la Festivalul din Berlinul occidental—pînă la urmă filmul lui Comencini a intrat în concursul de la Karlovy-Vary dar a fost „bătut" de compatriotul său *La vita agra* (regizor Carlo Lizzani) care a luat premiul FIPRESCI. Nu ştim în ce măsură Claudia Cardinale, interpreta iubitei lui Bube, ar fi putut concura alături de Jeanne Moreau la Marele premiu de interpretare (cum pronostica la un moment dat corespondentul revistei „Contemporanul") în orice caz trebuie remarcat că e primul film în care cunoscuta vedetă italiană susţine un rol cu mijloace actoriceşti mai certe.

Privirea inteligentă şi uşor vicleană a Celestinei (Jeanne Moreau), camerista cu un jurnal atît de indiscret, străbate tot filmul lui Bunuel, rămînînd întipărită în memoria spectatorilor.





Moment dramatic, de însemnătate capitală pentru evoluţia personajului Marei, „fata" lui Bube: la procesul care-l condamnă pe Bube ea va realiza, în sfîrşit, toată intensitatea dragostei care o leagă de tînărul partizan, dragoste care o va ajuta să-l aştepte pînă la eliberare.

### Globul de cristal

Aşteptat cu justificat interes, *Acuzatul* (R.S. Cehoslovacă) a cucerit Globul de cristal, marele premiu al festivalului. Eroul filmului, directorul unei centrale electrice în construcţie, este învinuit de a fi acordat ilegal o sumă mare de bani pentru premierea muncitorilor în dorinţa de a-i stimula şi a preda în termen lucrarea încredinţată. Profund onest şi cu un mare simţ al răspunderii, acuzatul îndrăzneşte să înfrunte toată birocraţia ridicată ca un zid de netrecut în faţa lui. Abordînd un subiect de actualitate în ţara lor, regizorii Jan Kadar şi Elmar Klos au reuşit un film-proces captivant, admirabil realizat ca meserie, dens şi unitar, o pledoarie emoţionantă pentru cinste şi sinceritate, devotament faţă de muncă şi integritate morală, un mare NU ridicat în faţa laşităţii. Şi deşi marele premiu pentru interpretare masculină a fost atribuit actorului Glinski pentru creaţia sa din filmul polonez *Ecoul*, aş vrea să subliniez totuşi jocul magistral al cehoslovacului V. Müller, interpretul acuzatului, care mi s-a părut de departe superior lui Glinski.

### O pagină autobiografică?

Împovărat de greutatea premiului „Concha de oro" al Festivalului de la San Sebastian, filmul *America, America* al cunoscutului regizor american de teatru şi de cinema, Elia Kazan, s-a prezentat modest, în afara concursului, cucerind aplauzele tuturor asistenţilor. Grec de origine dar născut în Turcia asiatică, Kazan este obsedat de amintirile sale din copilărie pe care de altfel le-a povestit într-un volum apărut recent în Statele Unite. Cartea, ca şi filmul adaptat după ea, este o tulburătoare evocare a opresiunilor la care erau supuşi locuitorii greci — şi nu numai greci — din acele meleaguri ale Anatoliei aflate sub călcîiul otoman. Destinul eroului Stavros este puţin şi cel al unchiului lui Kazan, un tînăr întreprinzător care în preajma anilor 90' din secolul trecut s-a hotărît să-şi părăsească satul pierdut în munţii Anatoliei pentru a trece oceanul spre America mult visată în care mai apoi avea să-şi aducă familia din care făcea parte şi micul Elia. Puternică dramă psihologică cu adînci implicaţiuni sociale, filmul lui Kazan este un imn înălţat forţei omului, capacităţii sale de a depăşi toate piedicile, de a rezista şi a învinge. La asta se mai adaugă şi măiestria cu care a ştiut realizatorul să-şi conducă echipa de actori în marea lor majoritate neprofesionişti (interpretul lui Stavros de pildă, Stathis Giallelis, n-a văzut în viaţa lui lumina reflectoarelor pînă la acest film) pentru a ne da o operă veridică, viabilă, plină de semnificaţii umane, o adevărată revelaţie artistică a Festivalului.

R. L.

# POLA XI



**Filmul jugoslav,** Adevărata stare de lucruri, **a obţinut medalia de argint la Festivalul de la Pola** (cadru).

Festivalurile iugoslave (a dovedit-o şi acest festival la care am asistat) şi-au luat rolul dificil de a fi un mare consiliu popular în măsură să emită o judecată de valoare propriei cinematografii.

Anul acesta s-au prezentat în competiţia oficială 12 filme de lung-metraj.

Aceasta nu reprezintă ce-i drept întreaga producţie iugoslavă, ci o selecţie reprezentativă.

Titlurile filmelor indică de altfel sugestiv preocupările cineaştilor iugoslavi — care îşi doresc o producţie variată ca tematică şi gen. De la filme de actualitate *(Funcţii oficiale)* la comedii lirice contemporane *(Vară minunată)*, de la filme de război *(Marş la Drina)* la comedii satirice *(Voiaj în jurul lumii)* după B. Nusici.

Festivalul a debutat cu prezentarea filmului *Adevărata stare de lucruri* realizat de Jadran Film din Zagreb în regia lui Vlada Slijepcevici. Tînărul regizor (căci este un tînăr!) atacă în acest film problema fidelităţii în căsnicie în epoca noastră. Fără să aibă pretenţia de a da o sentinţă, el expune într-un montaj interesant, poate prea voit modern, unele puncte de vedere asupra dragostei.

Acest film, interesant şi cu intenţie de meşteşug modern, a fost însă depăşit de realizarea lui Nicola Tanhofer — *Aurora*, într-un montaj bardemian à la *Moartea unui ciclist* în care ridică de asemenea problema dragostei de astă dată după căsătorie.

*Omul din pădurea de goruni, Vîrtejul, Nu plînge Petre, Trădătorul,* iată titlurile filmelor care vorbesc despre viaţa zbuciumată a poporului iugoslav în timpul celui de-al doilea război mondial. Filmele povestesc nu atît despre cruzimile ocupanţilor străini şi ale trădătorilor din interior, cît mai ales despre profundul patriotism al poporului aflat în suferinţă.

Dintre titlurile de mai sus trebuie selecţionat în special filmul realizat de Bosna Film din Sarajevo în regia lui Hajrudin Krvavac şi Gojko Sipovac — *Vîrtejul*.

Filmul este format din trei povestiri, fiecare din ele punînd o problemă de conştiinţă.

Cineaştii iugoslavi trebuie notat, abordează nu numai problema războiului *atunci*, ci şi urmările lui pînă *acum*. Astfel cineastul Wolfgang Staudte a realizat la Avala Film din Belgrad filmul *Excursie de bărbaţi*. Un autobuz de excursionişti germani prin Iugoslavia are o pană şi rămîne în plin munte. În căutarea de ajutor excursioniştii ajung într-un sat numai de femei: soţii, părinţii şi fraţii lor pieriseră în război. Auzind vorbindu-se *nemţeşte*, femeile nu-i ajută; ba mai mult, se răzbună şi aruncă autobuzul în prăpastie.

...iar nemţii îşi aduc aminte că pe aici trecuseră cîndva şi unii dintre ei. Filmul este un pretext pentru discuţii despre viaţă şi moarte, despre război şi pace.

Filmul a fost premiat pentru regie.

Un alt film premiat pentru regia sa a fost *Marş la Drina*, inspirat de primul război mondial. Film cu mari desfăşurări de mase, cu un dialog suculent cazon, are un profund caracter patriotic. Titlul lui vine de la un marş popular sîrbesc, care de altfel este şi leitmotivul muzical al filmului.

*Vară minunată, Deputatul poporului* şi *Voiaj în jurul lumii* sînt cele trei comedii realizate cu mult gust de cineaştii iugoslavi prezentate în festival. Din păcate sînt numai trei, dar pe marginea vizionării lor trebuie notat că cineaştii iugoslavi sînt dotaţi în materie de umor (în special *Voiajul*) avînd unele corespondenţe cu umorul popular romînesc.

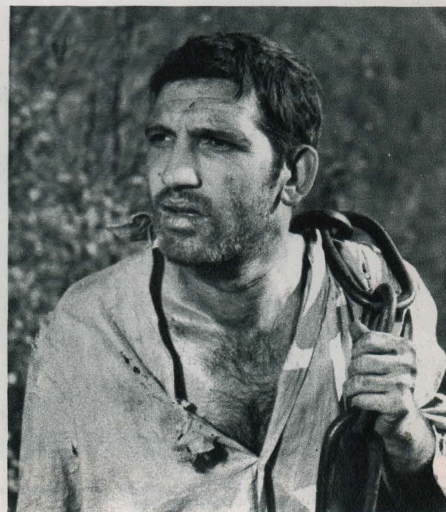
Cel mai interesant film al festivalului însă, care de altfel a şi primit „Marile Arene de Aur" a fost *Funcţii oficiale* — o dramă contemporană într-un combinat textil. Un scenariu interesant şi o regie inspirată (Fadil Hadzic) ne fac să descoperim cauzele care duc la ilegalităţi, la abuzul de încredere şi la drame personale.

Autorii povestesc simplu o istorie de fiecare zi, inspirată din situaţii concrete şi în care se recunosc oameni contemporani.

Iată cîteva cuvinte, pe scurt despre cinematografia şi filmele prezentate la Pola.

Geo SAIZESCU

# VARNA IV



**Lanţul, film laureat cu Marele premiu la Festivalul de la Varna** (cadru).

Festivalul filmului bulgar a reunit în acest an la Varna nouă filme artistice de lung metraj şi un număr dublu de scurt-metraje. Cifrele caracterizează ele însele nivelul atins de producţia cinematografică sofiotă.

Organizat în preajma celei de a XX-a aniversări a eliberării ţării, acest al IV-lea Festival naţional bulgar n-a fost doar o competiţie artistică, ci şi un prilej de bilanţ, de trecere în revistă a succeselor şi de enunţare a unor cerinţe pentru viitoarea dezvoltare a cinematografiei realist-socialiste din ţara prietenă. „Forumul" care şi-a desfăşurat lucrările în zilele festivalului, cu participarea unui număr însemnat de cineaşti bulgari şi a cîtorva oaspeţi din străinătate, a avut tocmai acest scop. Referatele şi dezbaterile au vizat în egală măsură filmul cu actori, documentarul, filmul ştiinţific şi cel de animaţie, atingînd gradul maxim de interes în discutarea documentarului şi a altor categorii de scurt-metraje.

În afara discuţiilor şi a întîlnirilor care s-au desfăşurat într-o atmosferă caldă şi sărbătorească, centrul de atenţie l-au constituit, evident, filmele. La festival au fost prezentate cîteva realizări remarcabile ale studiourilor din Sofia, pe care hotărîrile juriului le-au pus o dată în plus în evidenţă.

Cele mai bune dintre ele valorifică pentru ecran momente reprezentative din experienţa istorică recentă a poporului bulgar. Filmul *Lanţul*, al regizorului Lubomir Şarlandiev, aminteşte întrucîtva *Un condamnat la moarte a evadat*, al lui Bresson. Evadarea e însă aici un simplu episod introductiv, după care urmărim odiseea eroului antifascist care porneşte cu cătuşe la picioare în căutarea tovarăşilor săi, purtînd cu sine cele 40 de kg de fier ale lanţului. Încrederea, rareori trădată, în forţa de sugestie a detaliului şi în capacitatea de a captiva a acţiunii despuiate de spectaculos, ca şi înzestrarea eroului cu tot ce este omenesc, fără a evita teama şi disperarea, au recomandat acest film pentru Marele premiu.

Filmul lui Vîlo Radev, *Hoţul de piersici*, a cîştigat premiul special al juriului, două premii de interpretare pentru deţinătorii rolurilor principale — Nevena Kokanova şi actorul iugoslav Rade Marcovici — şi cele mai multe voturi din partea spectatorilor, la sondajul organizat de comitetul festivalului. Autenticitatea reconstituirii ambianţei primului război mondial se uneşte cu romantismul tragic al poveştii de dragoste a unui prizonier de război care este prins furînd piersici din frumoasa grădină a comandantului militar al oraşului.

A treia vedetă a festivalului este deja cunoscută cititorilor noştri — filmul lui Ranghel Vîlceanov, *Inspectorul şi noaptea*, distins cu premiul pentru regie, premiul pentru scenariu (Bogomil Rainov) şi un premiu pentru interpretarea rolului principal (actorul Gheorghi Kaloiancev).

O menţiune specială ţinem să facem pentru filmul *Ireductibilii*. Regizorul Ianko Iankov încearcă în această producţie formula filmului — itinerar: un convoi de camioane pe un drum periculos, în timpul campaniei bulgare din Iugoslavia, împotriva fasciştilor. Deşi deficitar ca dramaturgie, filmul reuşeşte uneori, printr-o subtilă intuiţie a valenţelor montajului, cîteva secvenţe de o reală frumuseţe, cum este aceea, nostalgică, de o surprinzătoare fluiditate, care s-ar putea intitula „Dimineaţa soldatului".

Edificatoare trecere în revistă a posibilităţilor multiple ale filmului bulgar, al IV-lea Festival de la Varna a fost o prefaţă sugestivă pentru noul deceniu de dezvoltare a unei tinere cinematografii.

V. S.

# CRACOVIA

Există o dimensiune ce pare mai relativă ca oriunde în Polonia: timpul. Peste castelele gotice străjuite de legende, secolele încremenesc într-o gravă tăcere. Şi totuşi istoria zbuciumată a lăsat urme tragice pe care poporul s-a străduit să le şteargă ca să poată trăi mai departe, mai bine, mai frumos. Respectîndu-şi trecutul, Polonia socialistă îşi serbează cu bucurie prezentul. Am surprins astfel ecourile — încă vii — ale festivităţilor în cinstea celor 600 de ani ai Universităţii iagellone, şi preludiul — febril, încărcat de emoţie — la marea sărbătoare a Eliberării. Între cele două evenimente capitale, o manifestare a dorinţei de cunoaştere, a ce e mai nou, mai actual în arta cinematografică mondială: festival internaţional de scurt-metraje la Cracovia.

Manifestarea a fost utilă şi interesantă. Ea a promovat cîteva valori noi, în domeniul reportajului cinematografic şi al desenului animat punînd în evidenţă, totodată, stagnarea documentarului propriu-zis şi a filmului de ştiinţă popularizată.

„Dragonul de aur" — marele premiu al Festivalului — n-a fost înstrăinat. El a revenit reportajului inteligent şi foarte actual ca problematică: *Întoarcerea transatlanticului*, insolit studiu al reacţiilor unor turişti americani de origină polonă care revăd după o absenţă îndelungată ţara. Indiscreţia aparatului şi iscusinţa reporterilor surprind momente emoţionante şi — fără ostentaţie — pledoaria patriotică convinge, cîştigă.

Impresionantă (un fel de *Umberto D* în miniatură) este incursiunea cinematografică în intimitatea unui bătrîn pensionar ce trăieşte singur într-un apartament din Londra. Filmul englez *(I se spune John)* premiat de Municipalitatea Cracoviei este jucat excelent, dar jucat. Deci trucat, deci în afara documentarului.

O distincţie binemeritată: ecranizarea „Rinocerilor" datorată lui Jan Lenica, strălucită animare a *ideilor* lui Eugen Ionesco, şi mai ales a *ideii* sale: satira conformismului, a mediocrităţii, stereotipiei, generatoarea unor monstruoase fenomene sociale.

Strălucitor ca formă şi conţinut *Fotoliul* polonez, care a împărţit cu japonezul *Ai* premiul celui mai bun film animat. Satira e incisivă şi aminteşte scînteia maiakovskiene. Lupta stîrnită pentru cucerirea unui impozant fotoliu ministerial e ironizată cu toate mijloacele filmului animat: caricaturi de oameni şi decoruri filmate de sus, uniformizînd, ridiculizînd eforturile ariviste. Daniel Szczechura este un virtuos al genului. Satira sa filozofică e lucidă şi pătimaşă. Ca şi ingeniosul (tot polonez) studiu de moravuri intitulat *Portretul*; ca şi amuzanta *Automanie* engleză sau *Panopticum-ul* ceh.

Filmul animat contemporan atinge valori nesperate. El păşeşte sigur în toate domeniile (fantezie, poem liric, satiră de moravuri, eseu, film placat sau basm pentru copii) în timp ce fratele său, documentarul, hamletizează, la hotarul dintre ficţiune şi realitate. Ca şi cînd viitorul lui de asta atîrnă. În loc să pătrundă pretutindeni, curajos, curios să descopere noi universuri ochiului însetat *de-a vedea*, el se instalează confortabil la o masă şi începe o lungă, plicticoasă conversaţie — anchetă, imprimată pe magnetofon despre problema natalităţii ori a mijloacelor de comunicaţie. Reportajul de televiziune tinde să înlocuiască documentarul ce posedă infinit mai multe mijloace decît monotoanele anchete realizate pe platou.

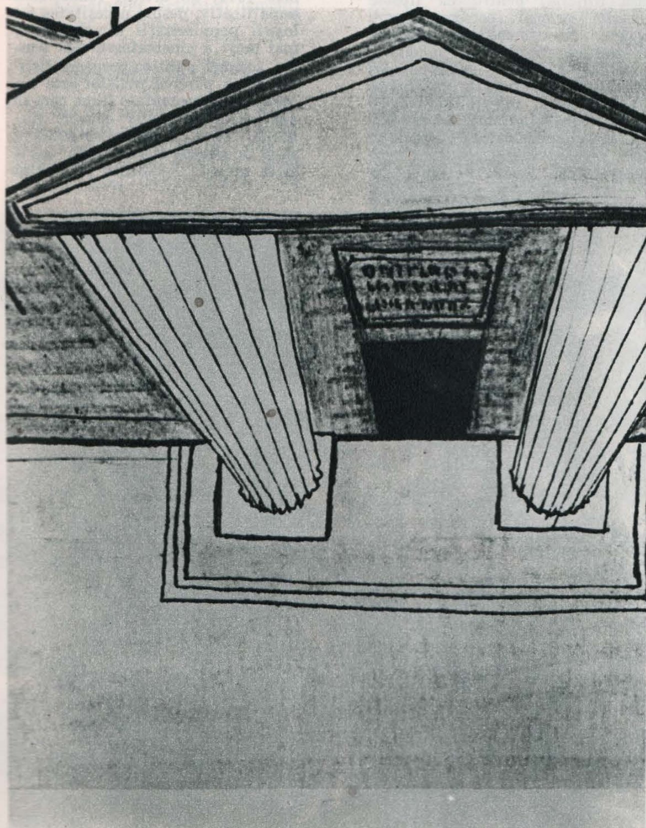
Stagnare periculoasă la filmul ştiinţific. Cu excepţia spiritualului placat iugoslav despre T.B.C., *Monstrul şi tu*, prospecte tehnice de manipulare a aparatelor moderne sau convenţionale filmări de floră şi faună cu nimic deosebite una de alta, cu comentarii verbale şi muzicale anoste ori deconcertante (cineva ne povestea chiar că la un festival de filme didactice din Belgia a auzit răsunînd „Eroica" pe un film despre... Creşterea viţeilor de lapte).

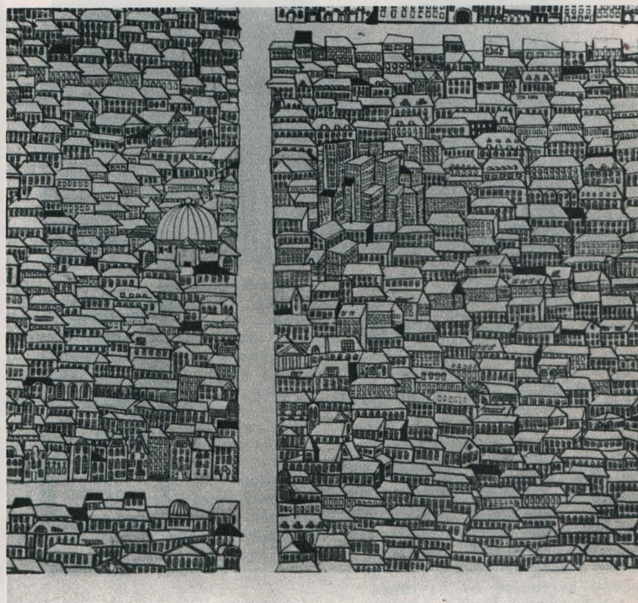
Cîteva mostre de artă abstractă, experimente sterile, fluierate la „scenă deschisă": caleidoscopul german *Forme, sunete, culori*, ne-au asigurat că publicul polonez exigent, receptiv la nou, respinge gratuitul, exhibiţia.

Utile retrospective: „Dziga Vertov", „Jean Vigo",„ documentarul polonez contemporan" etc. organizate de Arhiva polonă de filme; o conferinţă pe tema „actualitatea filmului documentar", au bine completat vasta competiţie internaţională a filmelor de scurt-metraj care a avut loc în iunie la Cracovia.

A. CREŢULESCU

**Şarja începe de la intrarea în incinta ce va găzdui lupta pentru scaunul onorific (cadru din filmul animat *Fotoliul*)**





**Uniformizarea decorului este un mijloc folosit de regizor pentru sublinierea satirei: cadrul din *Fotoliul* lui Szczechura**

## Festivalul de scurt-metraje de la Mannheim

Şi în acest an, Mannheim din Germania federală a fost recunoscut ca festival internaţional de către F.I.A.P.F. Preşedintele juriului va fi Fritz Lang, iar printre membri se numără Edgar Morin (Franţa), Erwin Leiser (Suedia), Rostislav Iurenev (U.R.S.S.), Adolf Hoffmeister (R.S. Cehoslovacia), Otto Sonenfeld (Israel), Gordon Hitchens (S.U.A.) şi Walter Krüttner (R.F.G.), acesta din urmă fiind autorul filmului *Trebuie să fie o bucată de Hitler*.

În timpul acestei săptămîni internaţionale care va avea loc în octombrie, vor fi prezentate 12 din cele mai bune documentare din toate timpurile, rezultat al unei anchete făcute printre istoricii şi criticii de film din lumea întreagă. Uniunea Sovietică de pildă a şi trimis şapte răspunsuri.

UNESCO va ţine un colocviu sub conducerea lui Enrico Fulchignoni despre „Noutăţile tehnice şi utilizarea lor în arta cinematografică".

H. H.

**Corespondență din R. F. G.**




HILDEGARD

# KNEF

de Henni HENNEICKE

Ea se numește din nou Knef și nu Neef, ca pe vremea șederii în America unde a jucat în cîteva filme la Hollywood și în mai multe piese pe Broadway. Industria cinematografică din Germania Occidentală nu a iertat-o niciodată pentru că s-a măritat cu un „ofițer al filmului", membru al forțelor de ocupație americane. Unde este oare amintirea primului film german de după război, *Ucigașii sînt printre noi*, realizat de Wolfgang Staudte, care i-a adus celebritatea Hildegardei Knef? Oare ce a simbolizat ea pentru vest-germanii din acele vremuri dificile în care se făceau eforturi pentru a ne da seama de efectele nazismului, pentru a căuta pe vinovat în noi înșine? Cînd Knef s-a întors în Germania Occidentală, nimeni nu vroia să-și mai amintească de acest trecut (și totuși ucigașii mai sînt încă printre noi). Staudte a fost singurul care s-a încumetat să facă din nou un film cu ea, *Madeleine și legionarul*, care însă n-a prea avut succes. Și așa s-a făcut că industria cinematografică vest-germană a „uitat-o" pe Hildegard Knef. Ea a continuat să facă teatru, să compună roluri de femei fascinante pentru televiziune („Laura" de pildă) și i-a surprins pe toți cînd s-a apucat să cînte — lucru destul de rar în Germania! — cu o voce puțin răgușită dar caldă. Portretul unei astfel de Hildegard Knef — cîntăreață — a reprezentat Germania Occidentală la Festivalul de televiziune de la Montreux.

Staudte a distribuit-o din nou, de astă dată în rolul lui Jenny din *Opera de cinci parale*, iar discurile cu cîntecele interpretate de ea în film au avut un succes răsunător. Apoi Chabrol a avut nevoie de Knef pentru *Landru* și abia atunci cinematografia germană (cu excepția lui Staudte, evident) a readoptat-o. Ea joacă rolul unei femei-gangster (fotografia de mai sus) admirabil realizat în filmul polițist *Sală de așteptare pentru a pleca pe lumea cealaltă* după un roman de James Hadley Chase. Pentru a nu mai fi nevoită să aștepte și alte oferte cinematografice, Hildegard Knef se pregătește pentru un turneu teatral cu piesa „Dorința cea mare" de William Hanley, pusă în scenă de David Camerone.

**JERZY TOEPLIZ**

scrie pentru revista CINEMA

## ISTORIA VIE A FILMULUI

# calendar de septembrie

### Septembrie 1914

În ziua de 2 septembrie 1914 unitățile cavaleriei germane se află la o distanță de 25 km de Paris. Guvernul părăsește capitala, mutîndu-se la Bordeaux. În orașul pustiu, puterea de stat o exercită comandantul militar, generalul Gallieni. Teatrele și cinematografele sînt închise. Montmartre și Montparnasse au murit. Din „veselul Paris" nu mai rămîne nici urmă.

La Berlin starea de spirit este însă optimistă. După victoriile de pe frontul de vest din cursul lunii august, toți se așteaptă la soluții militare rapide și la terminarea promptă a războiului. În vremea aceasta ia ființă o organizație specială „Deutscher Filmbund", care atrage atenția că nici un film aliat (francez, rus, englez sau japonez) nu trebuie să apară pe ecran.

Lupta împotriva importului este însă dificilă, pentru că lipsesc filmele proprii corespunzătoare momentului istoric. Ești nevoit să te mulțumești cu ceea ce există, de pildă cu *Pumnul de fier al lui Michel* care înfățișează războiul în mod alegoric, ca pe un joc de copii. Michel și prietena lui Austria îi trag o bătaie Marianei și prietenilor ei: englezului, rusului și micuțului sîrb, Petru. Pe ecran lucrurile se petrec foarte simplu, în realitate însă merg ceva mai greu. La 6 septembrie generalul Joffre începe contraofensiva pe un front de 300 km și, trei zile mai tîrziu, are loc primul atac al victorioasei bătălii de pe Marna. Spectatorii germani în loc să vizioneze pe ecrane intrarea triumfală în Paris a armatelor împăratului Wilhelm, trebuie să se mulțumească cu o humorescă în trei acte intitulată *Fifi, iubita întregii garnizoane*, cu Wanda Treuman în rolul titular.

La Londra industria filmului lucrează din plin și fără opreliști. La periferia Clapham se deschide un nou cinematograf „Majestic" avînd 3 000 de locuri și foaieuri somptuoase. Încep filmările pentru reconstituirea istorică *Barnaby Rudge* și se construiesc în acest scop decoruri gigantice reprezentînd închisoarea Newgate.

În revista de specialitate „Bioscope" apare, în ziua de 3 septembrie 1914, un articol redacțional semnificativ, despre necesitatea folosirii popularității din ce în ce mai mari a cinematografului pentru scopuri politico-propagandistice. După părerea revistei este necesar să fie prezentate filme care să explice spectatorilor cauzele războiului și să îndemne pe cetățeni să-și sporească eforturile în luptă și în muncă. Asemenea filme sînt



încă prea puțin numeroase dar un interes deosebit trezește un reportaj de pe frontul de vest care arată catedrala de la Reims distrusă de bombardamentele germane.

În Rusia toate întreprinderile cinematografice se iau la întrecere în realizarea de filme patriotice. Apare pe ecrane un film care se referă la eroismul soldaților ruși și la acțiunile barbare ale invadatorilor germani. Studiourile Iermoliev prezintă *Bătălia în văzduh* bazat pe o întîmplare autentică: căpitanul Nesterov a intrat cu avionul său într-un avion inamic. Filmul apare la două săptămîni după publicarea comunicatului în presă. Studiourile „Taldîkin" prezintă *Nelegiuirile comise de nemți la Czestochowa* iar regizorul Gardin este creatorul peliculei *În focul furtunii slave*.

În America domnește pacea, iar interesul pentru cele ce se întîmplă în Europa se sfîrșește cu trimiterea cîtorva operatori pentru a aduce imagini de pe fronturile de luptă. Producătorii și distribuitorii de filme își dau seama că în fața lor se deschide o minunată perioadă de conjunctură, cîtă vreme importul de filme de la Paris sau Londra rămîne dificil.

În septembrie 1914 „Paramount Picture Corporation", abia întemeiată, distribuie prima producție realizată independent de Cecil B. de Mille la Hollywood. Este un western cu titlul binecunoscut amatorilor de teatru *The Virginian*. Timp de mulți ani această piesă despre vestul sălbatic, scrisă pe baza romanului lui Owen Wister, s-a bucurat de un enorm succes. Rolul titular l-a obținut pe Broadway Dustin Farnum. Excelentul actor se hotărăște să renunțe definitiv la teatru și să se dedice filmului. O hotărîre neobișnuită și care avea să aibă o însemnătate deosebită pentru dezvoltarea cinematografiei. Pentru prima oară un actor de renume își dădea binecuvîntarea așa-zișilor „flickers", cum îi numeau disprețuitor pe actorii de cinematograf, actorii și oamenii de teatru.

## Septembrie 1939

E din nou război. O lună încheiată a ținut campania în Polonia. Din 3 septembrie Marea Britanie și Franța sînt în stare de război cu cel de-al treilea Reich, dar frontul de apus doarme. Aliații nu sînt gata și nu se grăbesc să sară în ajutorul armatelor poloneze zdrobite de tăvălugul hitlerist. Capitala Poloniei e mistuită de flăcări. Ard și se năruie orașe, sate. Toate acestea pot fi văzute săptămînal în jurnalele de actualități germane. Redactorii și operatorii nu-și cruță spectatorii, oferindu-le din abundență imagini ale distrugerii. Mai mult chiar, se străduiesc să glorifice isprăvile lui Luftwaffe și ale diviziilor blindate. Cele ce se petrec în Polonia urmează să constituie un avertisment pentru toată lumea. Nimeni să nu se încumete să se împotrivească dorințelor Führerului.

În conformitate cu instrucțiunile ministrului Goebbels, cinematografia lucrează într-un ritm accelerat la filme distractive. Cinematograful trebuie să slujească pentru destindere și uitare, fără să se pună la socoteală obligativitatea de a rula jurnalele de actualități care au în mod limpede un scop propagandistic.

În Franța, mobilizarea produce la început mari tulburări în lumea filmului. Autoritățile militare dispun închiderea tuturor cinematografelor și teatrelor. Totul de teama bombardamentelor. În studiouri, după o scurtă întrerupere, e reluată activitatea normală. Popularul actor Henry Garat joacă rolul unui soldat în legiunea străină în filmul *Drumul onoarei*. Jacques Feyder realizează filmul *Legea Nordului*, iar Abel Gance, *Paradisul pierdut*.

În Anglia, Alexander Korda și Michael Powell termină un film în cinstea aviației engleze, intitulat *Leul are aripi*. Alberto Cavalcanti lucrează pentru „General Post Office" un film documentar despre reacțiile oamenilor la vestea izbucnirii războiului, cu titlul *Primele zile*. Cetățeanul britanic David Niven din Hollywood se înrolează voluntar în Royal Air Force.

În America, septembrie este luna în care începe stagiunea cinematografică. Pe ecrane apar numeroase filme cu vedete de mîna întîi. Bette Davis joacă în *Fata bătrînă* în regia lui Edmund Goulding. Norma Shearer și Joan Crawford apar în filmul *Femeile* în regia lui Cukor. Gary Cooper joacă într-o nouă versiune a nemuritorului roman despre legiunea străină *Beau Geste*, în regia lui William A. Wellman. E.G. Robinson turnează drama senzațională *Șantajul* a lui Harry C. Potter iar Ingrid Bergman debutează alături de Leslie Howard în America, în filmul *Intermezzo* (regia Gregory Ratoff).

În perspectiva anilor, filmul cel mai interesant care a rulat în septembrie 1939, deși la data aceea a fost trecut cu vederea sau subapreciat, este *La règle du jeu*, creația lui Jean Renoir. E greu de imaginat un moment mai nepotrivit pentru premiera unui film pe ecranele franceze, decît ziua de 6 septembrie. Cui îi ardea atunci să vizioneze o subtilă dramă cu fine nuanțe psihologice? Cine se sinchisea în acel moment de viața unor inși din „lumea bună" ocupați cu vînătoarea, petrecerile de tot felul și complicatele jocuri ale dragostei?

Jean Renoir realizase însă un film foarte personal și destul de greu accesibil, iar pentru vremea aceea, cu un pronunțat caracter novator. Filmul avea ca punct de plecare comedia lui Musset „Capriciile Marianei", dar pe această bază regizorul a construit un scenariu nou, o poveste despre oameni de lume, care în comportamentul lor se conduc după o morală proprie bazată pe convenții și după un cod al onoarei prestabilit, în care cuvîntul onoare este interpretat după bunul plac al fiecăruia.

„Compasul neliniștii", aceste cuvinte includ sensul și însemnătatea întregului film. Pentru Renoir *La règle du jeu* înseamnă descrierea exactă a lumii burgheze în epoca contemporană lui. Descrierea unei lumi care piere și pentru care regulile jocului înlocuiesc sensul existenței. Jean Renoir a creat acest film în calitate de scenarist și regizor și în același timp a interpretat rolul criticului Octave, care își distribuie sfaturile tuturor celor din jur, provocînd tot felul de complicații. În 1939 filmul a trecut fără să lase vreo impresie deosebită. După 25 de ani de la creația lui a fost socotit o capodoperă a artei cinematografice.



Unul dintre primii mari actori de teatru emigrați în film: Dustin Farnum.

Cecil și William de Mille în 1914, pe vremea cînd nu erau încă celebrii producători de film.



Un cadru poetic din *La règle du jeu*.

---

**VEȘTI DIN STUDIOURILE SOVIETICE**




# NINA IGNATIEVA despre DOUĂ NOI COMEDII

## BUN VENIT!

Mulți și-au pierdut speranța că ar mai putea să apară și o comedie bună. Și totuși a apărut! O comedie veselă, amuzantă intitulată *Bun venit!* sau *Intrarea particularilor strict oprită*. Poarta pe care se vede această inscripție, se deschide larg și iată-ne într-o obișnuită tabără de pionieri. De fapt nu chiar obișnuită, mai curînd o tabără „model": alei bine întreținute, terenul științific împărțit, afișe mobilizatoare, panouri cu reguli de bună creștere, sculpturi albe din gips. Totul este bine planificat, gospodărește prevăzut — peste toate veghează ochiul vigilent a lui Dînin comandantul taberei, care caută din răsputeri să-i

convingă pe copii că totul în viață este „disciplina".

Copiii sînt însă copii. Ei nu vor să trăiască conform regulamentului, să facă baie după program, să cînte numai un singur cîntec (de care s-au plictisit de mult) numai pentru că el a fost „cîntat în cosmos de Iuri Gagarin". Nu vor să se transforme în niște mici bătrîni, plicticoși, ci tind spre independență, spre o viață neîngrădită de niște obstacole artificiale. De aici o serie de peripeții amuzante care alcătuiesc firul epic al filmului de diplomă realizat de Elem Klimov după un scenariu de S. Lunghin și M. Nusinov.

Dacă comedia s-ar fi limitat numai la aceasta ea ar fi fost amuzantă dar n-ar fi devenit eficientă. Importanța ei constă tocmai în forța satirică îndreptată împotriva celor care folosesc metode birocratice de educație și nu știu să acționeze fără instrucțiuni de mult depășite.

Nu se poate spune că Dînin comandantul taberei ar fi un om indiferent față de munca și obligațiile sale. Nu, el vrea sincer ca tabăra sa să poată fi dată de exemplu. A pus chiar un afiș: „Copiii — sînt stăpînii taberei". Dar la fiecare pas tot el le pune piedici, le paralizează inițiativa. E omul care s-a obișnuit să trăiască după regulamente și vrea în limitele lor strîmte să încadreze și pe alții. De aceea pentru serbare se scot din dispoziția lui vechi costume de carnaval (pentru că acestea au fost „verificate"), se fac repetiții după un text șters de vremuri, se scot la lumină numere de atracții vechi de un deceniu. Dînin nu poate găsi o cheie spre inima copiilor — el e învechit ca și metodele sale de educație și comunicare cu pionierii.

Cum vor fi copii noștri? Vor deveni ei membrii demni ai societății sau — nu este exclus — vor crește lingușitori, mincinoși, lași și slugarnici? Ca să evite acest „sau", scenariști și regizori iau cuvîntul încercînd într-o formă vie și clară să ridiculizeze pe acei instructori și educatori care opresc avîntul omenesc firesc introducînd formalismul și birocrația.

Să fie bine venit tot ce e luminos, viu și aducător de bucurie — spune în esență filmul.

Intrarea strict oprită pentru tot ceea ce împiedică manifestarea simțămintelor firești ale oamenilor.

## VASILI ŞUKŞIN ŞI FILMUL SĂU

**În cinematografie apar adesea cazuri de „cumul": actorul este în același timp regizor, regizorul scrie scenarii, iar scenaristul realizează filme în calitate de regizor.**

**În persoana lui Vasili Şukşin — autorul noului film *Există un astfel de flăcău* întîlnim un scriitor, un actor și un regizor. Toate aceste laturi creatoare se completează, se îmbogățesc reciproc descoperind o personalitate interesantă și profundă de artist.**

Pentru prima oară numele lui Şukşin a apărut pe genericul filmului lui Marlen Huțiev, *Cei doi Feodori*. Atunci am descoperit un actor talentat și original, care a interpretat cu o mare autenticitate rolul unui soldat demobilizat — al bolnavului Feodor. Mai tîrziu au apărut povestirile lui Şukşin — la început în reviste, apoi într-un volum separat. Și din nou, am făcut cunoștință, de data aceasta cu un tînăr scriitor talentat și promițător. Stilul captivant al povestirilor — stil liniștit și serios — liric, confidențial, privirea cercetătoare a artistului care a știut să remarce detalii vii și interesante, au atras atenția cititorilor asupra acestei voci tinere și pline de prospețime. Şukşin scrie despre oamenii printre care a trăit, cu care a lucrat, alături de care s-a bucurat și a suferit. Îi cunoaște bine pe acești șoferi, flăcăi de la țară, pe președinții de colhoz ori pe tinerii tractoriști; a călătorit alături de ei pe drumurile Siberiei, a săpat pămîntul împreună cu ei, a mîncat din același cazan și a băut cu ei același pahar de vodcă. Iată de ce povestirile despre acești oameni sînt calde și adevărate. Regizorul a încercat să-și aducă acești prieteni interesanți și pe ecran. După rolul șoferului Gurov pe care-l interpretează în filmul *Noi doi, bărbații* (personaj complicat ce redescoperă pînă la urmă lumea cu ajutorul unui copil), regizorul Vasili Şukşin realizează *Există un astfel de flăcău* avînd ca bază a scenariului una din povestirile sale. Umorul caracterelor, al dialogurilor, al situațiilor, toate acestea păstrate pe ecran apropie filmul lui Şukşin de genul comediei populare, în care eroul cîștigă simpatia prin sinceritate, omenie, fiind prezentat totodată de autor cu o ușoară ironie.

Interpretul rolului principal, actorul Leonid Kuravlev a sesizat excelent această particularitate a filmului și a eroului. El a realizat un adevărat caracter de comedie. Actorul nu se agită fără rost pe ecran, nu încearcă „să joace", el există pur și simplu, este eroul gîndit de scriitor și regizor. Kuravlev se simte în largul său, deoarece are la dispoziție un bun material dramaturgic. El aduce rolului nu numai farmecul personal, ci se străduie să facă pregnantă ideea clară a personajului și povestirii lui Şukşin, ideea bogăției sufletești a evoluției omului sovietic.

Scriitorul nu-și ascunde nici în film simpatia față de erou, uneori îl admiră sincer, dar niciodată nu-l ridică în slavă, nu-l înalță deasupra altor oameni. Regizorul nu caută să recurgă la unele șiretlicuri cinematografice; el păstrează calmul și simplitatea narațiunii, uneori pare că voit încetinează ritmul vrînd să-i facă pe spectatori să intre mai bine în această viață, să-i simtă „gustul", s-o „pipăie". Într-un cuvînt, să se confunde cu ea.

Şukşin s-a demonstrat din nou creatorul care merge pe drumul său în artă. Iar cinematografia s-a îmbogățit cu un regizor talentat.

**Actorul Leonid Kuravlev în rolul lui Pavel Kolokolnikov**



cinema
ANTOLOGIE

## Iluzia cea mare

**(1937) Film francez de Jean Renoir. Scenariul: Charles Spaak și Jean Renoir; imaginea: Claude Renoir și Christian Matras; decorul: Lourie; muzica: Joseph Kosma; asis. regie: Jacques Becker. Interpreți: Jean Gabin, Pierre Fresnay, Dita Parlo, Erich von Stroheim, Carette, Dalio, Jean Dasté, Gaston Modot etc.**



# GENE

Jean Renoir n-a fost un pionier, n-a croit căi noi în cinematografie. Se slujește de arta sa — el o numește de preferință *meserie* — pentru a întreprinde un dialog cu publicul, pentru a-i vorbi cu o sinceră și amăruie tandrețe despre ceea ce-l preocupă. Și, preocuparea sa de căpetenie fiind omul, cu emoțiile și slăbiciunile sale, axa unificatoare a unei opere cunoscute ca inegală, eclectică în formă și divergentă în concepții, ar putea fi găsită doar în generozitatea și căldura umanistului Renoir.

Fiu al marelui pictor impresionist Auguste Renoir, el și-a făcut ucenicia de om și artist la umbra celebrității părintești, într-o atmosferă care-i cultivă gustul și sensibilitatea emoțională. După debuturi cinematografice de natură „esențialmente picturală", Renoir își dă seama că mult căutatul ecou în spectator poate fi trezit mai curînd prin intermediul unui limbaj apropiat de tradițiile realiste franceze, de ambianța autentică, familiară celor mulți. De la seria ecranizărilor — *Nana*, *Cățeaua* și *Doamna Bovary* — încununată cu monumentalul *Bestia umană* și pînă la filmele inspirate din realitatea imediată cu care avea să prevestească oarecum neorealismul — cu *Toni*, *Crima D-lui Lange* și scurt-metrajul *A noastră e viața* realizat pentru propaganda Partidului Comunist Francez, arta lui Renoir se maturizează. E acum în măsură să-și dea capodopera. Se numea *Iluzia cea mare*.

Eroii sînt un grup de ostași și ofițeri francezi, deținuți într-o fortăreață din Germania, transformată în lagăr de prizonieri. Comandantul fortăreței, colonelul von Rauffenstein (Erich von Stroheim) e un Junker cu maniere alese, care trăiește în cultul tradițiilor armatelor germane. Afinitățile de castă îl apropie de marchizul de Boïeldieu (Pierre Fresnay) reprezentant tipic al aristocrației militare franceze. Prizonierii, printre care se detașează cîteva pregnante tipuri sociale: mecanicul Maréchal (Jean Gabin), artistul (Carette), bancherul Rosenthal (Dalio), profesorul (Jean Daste), plănuiesc o evadare. Credincios „onoarei de castă" Boïeldieu refuză să se ralieze planului. În cele din urmă, însăși comportarea lui von Rauffens-

# UN FILM



# ROS

tein îl va ajuta să aleagă între aşa-zisa „onoare de ofițer" şi viața oamenilor săi. Sacrificiul lui Boïeldieu facilitează fuga cîtorva prizonieri. În goana lor spre graniță, spre casă doi dintre ostaşii evadați, Maréchal şi Rosenthal, poposesc în casa unei țărance nemțoaice (Dita Parlo). Bunul simț al femeii îi face să înțeleagă zădărnicia războiului: viața trebuie să continue, căci pămîntul aşteaptă să fie lucrat, iar femeile să fie iubite...

În ce constă „iluzia cea mare"? Iată o întrebare care a suscitat cele mai diverse ipoteze. Filmul îşi propunea să zdruncine în primul rînd iluzia că războiul ar constitui o soluție a problemelor politice, naționale sau sociale, într-o epocă frămîntată de presimțirea unui nou conflict mondial. Se spulbera şi iluzia combatanților din 1914—1918 că războiul lor va fi ultimul, că — o dată instaurată pacea — camaraderia din tranşee va supraviețui, în ciuda barierelor sociale. La fel de iluzorie ca şi această „fraternitate" apărea în film însăşi „libertatea" cucerită de evadați de vreme ce, de îndată ce au ieşit din incinta fortăreței, ei recădeau fiecare sub acțiunea determinismului social. Se poate că „cea mai mare iluzie" era însuşi pacifismul naiv al unui film care chema la o fraternizare cu o Germanie ce încăpuse pe mîna fasciştilor şi începea să amenințe pacea Europei. (Cîteva luni mai tîrziu, se producea Anschluss-ul, invadarea Cehoslovaciei, a Poloniei şi în cele din urmă a Franței înseşi...)

Chiar dacă istoria a redus valabilitatea mesajului din *Iluzia cea mare*, bunele intenții ale lui Renoir rămîn incontestabile. Noblețea filmului său constă în umanismul său generos, în profunzimea portretelor psihologice.

Valoarea durabilă a filmului se bazează în primul rînd pe sobrietatea şi echilibrul desăvîrşit al narațiunii cinematografice, construită polifonic, din înmănunchierea cîtorva conflicte care se desfăşoară paralel, se încrucişează la un moment dat pentru a se rezolva apoi, fiecare, independent, acțiunea avînd unitatea în diversitate a unui coral de Bach. De măiestria cantorului de la Drezda aminteşte şi simetria cu care sînt îmbinate cele două linii principale de conflict: Boïeldieu cu Rauffenstein pe de o parte şi Maréchal cu Rosenthal pe de alta. Apropiați de afinitățile de castă la început, cei doi ofițeri intră în conflict cu prilejul evadării, iar sfîrşitul lui Boïeldieu creează premizele unei împăcări; în timp ce conflictul latent dintre ostaşul francez şi bancherul evreu, suspendat cu prilejul evadării, izbucneşte de îndată ce „libertatea" îi readuce în fața realității sociale şi rasiale.

Maestru al atmosferei, atît prin mijloacele imaginii — tonalitatea cenuşie a peisajului în care se înscrie fuga celor doi evadați prevesteşte amărăciunea despărțirii — cît şi ale decorului — arhitectura brutală a fortăreței dezminte în permanență pretențiile pacifiste ale comandantului von Rauffenstein, Renoir nu se bazează în exclusiv pe atmosferă. Ştiința dirijării actorilor rămîne marele său atu. Ea a determinat în *Iluzia cea mare* cîteva creații memorabile. Silueta arogantă a colonelului von Rauffenstein, cizelată cu o rară minuțiozitate de Erich von Stroheim, prefigurează tipul SS-istului cu gusturi artistice delicate şi de o cruzime tot atît de rafinată ce avea să populeze majoritatea filmelor inspirate de cel de-al doilea război mondial. (Pentru a sublinia rigiditatea Junkerului, regizorul şi interpretul avuseseră inspirata ideie de a-l sugruma de la şolduri pînă la bărbie într-un corset de ghips, de mare mutilat). Neuitate rămîn şi bonomia gînditoare a lui Jean Gabin — Maréchal, şi pitorescul lui Carette — artistul, şi sensibilitatea lui Dalio — Rosenthal. Poate numai jocul lui Fresnay pare să fi îmbătrînit pe alocuri, în special atunci cînd nu se află în prezența, care invită la rigurozitate, a lui Erich von Stroheim.

Perenitatea capodoperei lui Renoir a fost verificată în anul 1958, cînd — izbutind ca prin minune să intre în posesia unui negativ — autorul l-a relansat pe piață. Succesul de public a justificat o dată mai mult calificarea acestei opere generoase drept culmea creației artistului care spunea cîndva: „Tot ce pot dărui acestei lumi ilogice şi crude este dragostea mea..."

Ana ROMAN




# PANORAMA CINEMATOGRAFIEI EGIPTENE

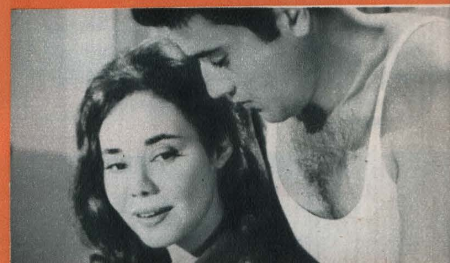
**Corespondență din Cairo de la Mary Ghadban**

Începuturile cinematografului în Egipt trebuie căutate prin anii 1896, cînd a fost înființată la Alexandria prima sală obscură botezată cu un nume celebru „Pathé". Mai tîrziu au fost deschise şi alte cinematografe la Alexandria şi Cairo. În timpul primului război mondial din 1914—1918, se semnalează o înmulțire a sălilor destinate mai ales militarilor. Abia în 1927, o tînără actriță egipteană Aziza Amir a avut ideea de a face un film arab, ca de altfel şi un artist sosit de curînd din America, Ibrahim Lama. Acesta din urmă se pregătea să aducă la îndeplinire împreună cu fratele său Pedro un proiect mai vechi. Ambele filme au apărut simultan pe ecrane. *Un sărut în deşert* al fraților Lama şi *Laila, fata Nilului* al Azizei Amir constituie pilonii pe care urma să se construiască încet şi destul de anevoios, noua artă în Egipt. Abia o dată cu apariția filmului vorbitor, au început să se observe primele progrese. Multe nume strălucesc cu o forță deosebită în analele acestei epoci istorice: Yussef Wahby, mare actor de teatru, Mohamed Karim, cineast întors în patrie după un stagiu făcut în Germania şi Dehidja Hafez, actriță de mare talent. Se construieşte un prim studiou în care cîntărețul Mohamed Abdel Wahab produce primul său film.

Pe atunci filmul era dominat net de subiecte melodramatice, în care faptele istorice nu reprezentau decît un pretext pentru a lega între ele numeroasele numere de dans şi cîntece. Cu apariția vedetei Faten Hamama, cinematografia egipteană păşeşte pe o treaptă nouă a evoluției sale: Faten este prima actriță care a interpretat filme în care cîntecele şi dansurile erau excluse. Datorită jocului ei sensibil şi nuanțat, tehnicii sigure, perfecte, Faten a cucerit publicul din întregul Orient mijlociu, şi a influențat dezvoltarea artei cinematografice egiptene. Grație ei, au apărut primele scenarii bine concepute descriind viața din Cairo sau din satele din împrejurimi. Au mai luat ființă alte 5 studiouri dintre care majoritatea pe drumul piramidelor, numit şi „Hollywoodul Orientului mijlociu". Printre pionierii regiei menționăm trei nume care au făcut cunoscute culorile Egiptului la festivalurile internaționale: Salah Abu Seif, Henry Barakat şi Yussef Chahyne. Fiecare dintre ei are la activul său cîteva filme înscrise în competițiile internaționale. Lui Yussef Chahyne, micul geniu al cinematografiei egiptene care a semnat prima peliculă la vîrsta de 21 de ani, i se datorează descoperirea lui Omar Sharif devenit apoi vedetă internațională. În 1956, Omar se lansează chiar de la primul său film în care joacă alături de Faten Hamama. De atunci, el a continuat să filmeze în permanență pînă cînd Sam Speigel, în căutarea de exterioare pentru *Lawrence din Arabia* îl descoperă şi semnează pe loc un contract pe o perioadă mai lungă. Cariera internațională a lui Omar a fost marcată de filmul în care îşi împarte gloria cu Peter O'Toole şi care avea să-i aducă Oscar-ul pentru cel mai bun actor masculin după vedeta principală. *Lawrence* este urmat de *Căderea imperiului roman*, *Marco Polo*, *Rolls-Royce-ul galben* în care Omar are prilejul să joace alături de vedete ca Sophia Loren, Anthony Quinn, Gregory Peck, Ingrid Bergman.

Dar abia după transformările sociale de la 23 iulie 1952 cinematografia egipteană a reuşit să părăsească potecile bătătorite de pînă atunci şi să-şi croiască un loc important pe plan internațional. Treptat, în loc să recurgă ca pînă atunci la scenarii puerile, dintre care multe erau copii după filme americane submediocre, cineaştii caută să transpună pe ecran între altele, opere literare de succes ale celor mai buni scriitori egipteni. Taha Hussein, Naghib Mahfouz, Ihsan Abdel Kuduss, Yussef El Sebai. Viața socială furnizează de asemenea artiştilor noştri subiecte bogate şi interesante. Astfel; reforma agrară cu toate binefacerile ei pentru felahi (țărani egipteni), reformele sociale, crearea de şcoli şi numeroase centre de cultură (teatre, cinematografe) etc au fost de asemenea descrise de realizatorii noştri.

În ianuarie 1963, are loc un eveniment important pentru cinematografia egipteană: ia ființă organismul general al cinematografiei, radioului şi televiziunii şi a început realizarea unui proiect mai vechi de construire a unei „cetăți a cinematografiei" ale cărei studiouri şi dependințe vor acoperi o suprafață apreciabilă.



**Magda, una din cele mai cunoscute actrițe egiptene îi dă replica lui Mohamed Soltan în comedia semnată de regizorul Saad Araja.**



**Scenă din filmul Marea lovitură de stat: interpreta principală Farid Chawki şi Nagwa Fonad.**



***Ostatecul* lui Kamal el Cheikeh este filmul care a reprezentat în acest an Egiptul la competiția de la Karlovy-Vary.**

# HAMLET privește înapoi supărat

de D. I. SUCHIANU

Gorki spunea că cei mai mari scriitori ai lumii sînt Shakespeare și Dostoievski. Și nu e mai mare laudă decît să i se spună unui autor că e dostoievskian sau shakespearian.

Ce înseamnă „shakespearian"? Eroii lui Shakespeare — spunea Taine — nu vorbesc: explodează. Izbucnesc într-un potop de metafore, într-o incontinență imagistică unde același lucru e spus în zece feluri poetice diferite. Dar, lucru neașteptat, această erupție literară, departe de a părea artificială, e tot ce există mai natural pe lume. Căci e axată pe o foarte omenească conduită: *supărarea*. Un erou shakespearian, ori de cîte ori a făcut sau spus ceva important „se uită cu supărare înapoi". Îi e necaz că în urma faptei sale opinia lumii nu s-a schimbat cum trebuie. Supărarea are de obicei o cauză înaltă: dorința de a corecta și un efect infailibil: o vorbire vulcanică, metaforică și torențială.

Cînd spunem „privește cu supărare înapoi" este ca și cînd am iscălit: „William Shakespeare".

Și este tocmai titlul unui film englez recent jucat de actorii teatrului Shakespeare din Londra. Ar putea avea drept subtitlu: „Hamlet 1964".

Eroul, Jimmy Porter, este un tînăr născut cu toate însușirile: frumos ca un zeu, grațios ca un pur-sînge, deștept, talentat, spiritual, cultivat, înțelept, bun la suflet, bun prieten, săritor, cumplit de sensibil la durerile lumii, mai ales la cele patru mari păcate: răutatea, lăcomia, nedreptatea și prostia. De tînăr avusese una din acele supărări enorme, o supărare „din care să umpli o viață", supărare înrudită cu aceea care, într-o veche poveste, rănise de moarte sufletul „dulcelui prinț" al Danemarcei. Supărarea de a vedea că lumea înconjurătoare, pe care o credea, pe care o dorea bună și frumoasă nu este decît un ghem încîlcit de turpitudini, o „chintesență de praf", „un promotoriu sterp", acoperit cu o „pestilentă



**Laurence Olivier realizează în** Hamlet **una dintre cele mai remarcabile creații ale cinematografiei mondiale.**

**Richard Burton în filmul** Privește înapoi cu mînie.



cinema

CORESPONDENȚĂ



**Un moment de muncă în mină filmat de operatorii englezi de la „National Coal Board Film Unit".**

## note despre scurt-metrajul englez

KEN GAY ne scrie din Londra

**Cadru din documentarul dedicat vieții fotbaliștilor profesioniști**



În anul 1929 o societate de filme prezenta în programul său, alături de *Crucișătorul Potemkin*, filmul *Drifters* (*Pescadoare*) de John Grierson, un film despre flotila de pescuit din Marea Nordului. Cu aceasta a luat naștere mișcarea documentarului englez care avea să cunoască o extindere largă și să exercite o influență importantă. „În cinematograful englez încătușat de studio... un film care își extrăgea drama din viața reală a Angliei de fiecare zi aducea ceva cu totul nou, revoluționar", aprecia regizorul Forsyth Hardy.

Iar Grierson scria: „Pe noi ne interesează orice instrument capabil să cristalizeze sentimente într-o lume dezorientată, o operă în stare să stimuleze dorința de atitudine cetățenească".

Arthur Elton, Stuart Legg, Paul Rotha, John Taylor, Harry Watt, Edgar Anstey sînt numele cîtorva tineri care s-au alăturat mișcării filmului documentar și care, de pe poziții de critică socială au creat documentare clasice ca: *Poșta de noapte*, *Față de cărbune*, *Probleme de locație* și *Hrană suficientă*, realizate sub egida diferitor asociații.

Marea înflorire a talentului documentariștilor englezi a avut loc în anii războiului. Cei mai mulți dintre ei au început să lucreze pentru a-și aduce aportul la efortul general. Așa au fost realizate minunatele filme de lung-metraj tratînd în stilul documentar despre război *Marina comercială* de Jack Holmes, *Puncte de vedere apusene* de Pat Jackson, *Ținta pentru la noapte* de Harry Watt, *Au izbucnit focurile* de Humphrey Jennings, lucrări care au influențat pozitiv dezvoltarea filmelor engleze de lung metraj, imprimîndu-i o originalitate pe care înainte nu o avusese și nu avea s-o mai aibă apoi. În anii postbelici nivelul documentarului englez a scăzut considerabil, s-au lucrat puține filme bune cu teme sociale.

O dată cu sfîrșitul războiului și cu anii dificili ai refacerii, sprijinul guvernului s-a diminuat. În 1952 „Crown Film Unit" a fost definitiv desființată, s-au pus taxe de locație pe filmele împrumutate de la filmoteca de 16 mm a guvernului, vizionările mobile pe 16 mm au fost oprite și ajutorul pentru filme drastic redus.

Dar micul și idealistul grup al documentariștilor începuse să se contureze în forma pe care o are astăzi: o uniune mare de tehnicieni specializați, cu un accentuat caracter profesional. Pionierii de geniu cedaseră locul profesioniștilor mai puțin strălucitori, specializați, dar slab inspirați.

Curentul documentarist nu s-a putut susține singur, el a trebuit întotdeauna să fie sprijinit. Niciodată nu s-a putut acoperi în Anglia costul unui film de scurt-metraj din încasări. Rețeaua sălilor de cinematograf este controlată de două mari societăți care, atunci cînd ar exista un loc pentru scurt-metraj, preferă să-și prezinte reclamele lor anoste. Guvernul nu acordă nici el subvenții pentru scurt-metraje.

Bazîndu-se, din necesități economice, pe patronaj, documentariștii englezi încep să lucreze tipul de filme pe care îl cere acest patronaj. Comanditarii sînt marile firme industriale. Filmele realizate sub această egidă urmăresc, pe de o parte să facă publicitate produselor firmei iar pe de alta să contribuie la cultura tehnică a spectatorilor.

Dar nu se poate spune că este vorba de o mișcare documentaristică.

Încercarea de a se crea o astfel de mișcare s-a făcut abia cu așa-numitul „Free Cinema" (Cinematograful independent). Inițiată de Lindsay Anderson, care pînă atunci lucrase scurt-metraje industriale și de ficțiune (cel mai cunoscut dintre acestea este *O, țară a visurilor*), această mișcare a luat o mare dezvoltare cristalizîndu-se într-un grup cinematografic finanțat de Fondul experimental al Institutului britanic de cinematografie. „Free Cinema" a devenit într-adevăr o mișcare dar spre deosebire de prima mișcare inițiată de Grierson, ea nu viza reforma socială. Se manifesta mai mult ca o tendință către libertatea artistică — libertatea de a crea filme despre oameni și despre societate, fără cătușele patronajului industrial.

Free Cinema nu a avut o viață „documentaristică" lungă. Succesul lui se datora cîtorva talente. Lindsay Anderson, Karel Reisz, Tony Richardson ca și John Schlesinger și Clive Donner (un an sau doi, mai tîrziu) dispuneau de suficient talent pentru a realiza trecerea, rar întîlnită în Anglia, de la scurt-metraj documentar la filmul de ficțiune de lung-metraj.

adunare de fum", cum spune Shakespeare. Englitera lui Jimmy Porter, ca şi putreda Danemarcă a lui Hamlet, este o colecţie de anoşti care fac zilnic între ei schimb de bîrfe, de zgomot şi nedreptate. „Nenorociţi sîntem — zice el — că am apucat să trăim în era americană". Apoi adaugă: „Şi ai să vezi. Copiii noştri or să fie toţi americani".

Avem aici un exemplu tipic de limbaj shakesperian: exagerat, violent, insultător, original, nedrept, dar metaforic şi deci poeticeşte adevărat. Că pe lîngă multe cusururi, marele popor american are şi mari calităţi; că chiar acele cusururi nu-s numai americane, ci general europene, general contemporane şi poate, special occidentale; că ele îşi au originea primă nu în America, ci pretutindeni, oricum ar fi, exactă sau falsă, *circulă* părerea că există un anumit stil de viaţă căruia i se zice, cu sau fără drept cuvînt, „american".

Comentatorii lui Shakespeare spun adesea că nu simpla, banala răzbunare îl mîna pe Hamlet, ci sarcina de a aduce justiţie şi omenie în putredul regat al Danemarcei. Tînărul nostru englez 1964 simte şi el vocaţie de justiţiar. Sare ca ars în ajutorul oricărui nedreptăţit. De pildă, cînd un biet indian, fiindcă vindea mai ieftin decît concurenţii, este „lucrat" de aceştia astfel încît i se retrage autorizaţia, Jimmy se repede să-l apere. Se duce, cu o combativitate de cocoş, să se certe cu vinovaţii. Dar vinovaţii îi explică limpede că, la preţul cerut de indian, ei ar muri de foame... Şi justiţiarul nostru lasă atunci braţele în jos. Îi înţelege şi pe ceilalţi. Vinovat e blestematul, criminalul regim al „liberei" concurenţe.

Cu o invenţie verbală frenetică, cu un haz sumbru şi amar, celălalt erou — Jimmy Porter — izbucneşte în acuzaţii, insulte, violenţe de limbaj, formule pitoreşti, cuvinte de rechizitoriu, exact aşa cum explodează nu numai Hamlet, ci toate personajele lui Shakespeare. Ele nu gîndesc; erup. Aceeaşi sclipitoare incontinenţă de metafore şi la tînărul nostru Hamlet 1964, descoperit de scriitorul Osborne şi interpretat de Richard Burton, unul din cei mai buni actori ai Teatrului Shakespeare din Londra.

Este interesant de urmărit paralela pînă la sfîrşit. Hamlet îşi îndeplineşte misiunea. Dar o dată cu aceasta, moare. Unii critici au văzut aici „vina tragică" din poetica lui Aristot. În realitate, e vorba de ceva mult mai modern. Lui Hamlet, eroica întreprindere îi reuşeşte, doar că el, piere sacrificat. Neînsemnată jertfă, comparată cu măreţia ţelului. În povestea lui Osborne întîlnim, sub altă formă, aceeaşi combinaţie de eşec şi izbîndă. Pe tînărul erou nu-l ascultă nimeni; după toate regulile mediocrităţii generale ar trebui să-l socotim, şi chiar el însuşi să se socoată *învins*. Totuşi el nu e niciodată un învins. Înfrîngerile nu-i schimbă programul. Sărac, bătut de soartă, va continua să se poarte ca un şef. Neizbînzile, el le primeşte tot triumfător. Triumfă pe deasupra eşecului, triumfă pentru simpla pricină că în lumea asta ştie că bunătatea şi dreptatea finalmente triumfă. În ciuda furtunilor, se va păstra mai departe intact, poruncitor şi îndreptător de oameni.

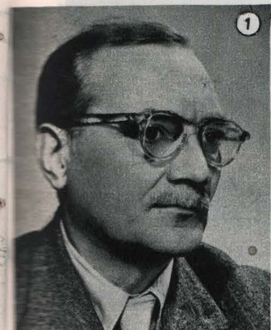
Hamlet iubise o fată şi fusese iubit de ea. Din păcate, Ofelia era prostuţă, şi în slăbiciunea ei asculta, cum n-ar fi trebuit, de influenţa familiei, o cloacă de prejudecăţi. Eroina filmului nostru are şi ea un suflet curat, dar întinat de stupidul snobism de clasă, care o face să ia, maşinal, „pasiv" — cum i se reproşează — atitudini împrumutate. Ea însăşi este victimă în toate acestea, o victimă care plăteşte scump, cu multe şi mari suferinţe. Mai mici totuşi decît ale Ofeliei, la care pedeapsa avea să fie nebunia şi moartea. Iar dacă „dulcele prinţ" din povestea lui Shakespeare se va uita cu patru veacuri înapoi va recunoaşte pe credinciosul său urmaş 1964. Îl va vedea înotînd în aceleaşi răutăţi neräzbunate.



**Laurence Olivier într-o scenă memorabilă din filmul** ***Hamlet.***



**Richard Burton, pe care spectatorii l-au văzut în** Priveşte înapoi cu mînie, **aminteşte prin jocul său subtil creaţiile marelui actor Laurence Olivier.**







**1 John Grierson**

**2 Lindsay Anderson, autorul energicei** Vieţi sportive **a realizat înainte filme documentare printre care:** În fiecare zi în afara Crăciunului.

**3 In timpul filmării documentarului său despre securitatea muncii în mină** *(Timpul pentru însănătoşire).*

Există mulţi alţi regizori documentarişti care aşteaptă prilejul să se afirme. Printre aceştia cităm pe Gay Brenton care a colaborat cu Lindsay Anderson la *Copiii de Joi*, Anthony Simmonds care a realizat şi *Duminica la Mare*; John Fletcher, etc.

Cei din generaţia tînără, care doresc să-şi îndrepte obiectivul asupra societăţii, lucrează îndeosebi pentru televiziune. S-au relevat cîteva talente regizorale remarcabile, printre care John Read (care lucrează filme despre artişti), Peter Morley, Dan Farson, Phillip Donnellan şi Dennis Mitchell.

O altă influenţă pe care a suferit-o în ultimii ani filmul documentar englez a fost cea venită de pe continent. Festivalul de la Oberhausen şi alte festivaluri cinematografice, uimitoarea aventură a „noului val" care a făcut din regizorii francezi documentarişti realizatori de frunte ai filmului de lung metraj, ca şi dezvoltarea „cinematografului-adevăr", au trezit un viu interes în Anglia.

Astăzi în Marea Britanie sînt mulţi cei care accentuează necesitatea dezvoltării producţiei noastre de filme de scurt metraj după exemplul filmului francez. Se reclamă o modificare în sistemul actual de distribuţie în cinematografie, şi subvenţii din partea statului pentru realizatorii filmelor de scurt metraj. Dacă eforturile vor da rezultate s-ar putea întrevedea un nou impuls al filmului documentar englez.

# ci ne ma

## SECVENȚE

Alungați din Yucatan de hoardele crudului Hunac Ceel, triburile Maya sînt nevoite să se refugieze tocmai în America de Nord. Aici un nou pericol le amenință. Un șef indian, Black (Yul Brynner) declară război regelui Maya, Balam (George Chakiris). Dar pînă la urmă, cei doi dușmani își vor uni forțele pentru a lupta împotriva inamicului comun, Hunac Ceel. Evident că intriga se complică și cu o poveste de dragoste între Balam și Ixchel (Shirley Ann Field, frumoasa din fotografia noastră) iar idila va evolua imperturbabil spre happy-end-ul scontat. După cum ați remarcat este vorba de o nouă superproducție, intitulată *Regii soarelui*. „Am abordat acest subiect cu o mare umilință, mărturisește regizorul Lee Thomson. Cum să îndrăznești să faci un film despre una din cele mai vechi civilizații din lume, cea a triburilor Maya? Publicul nu va fi înșelat". Să sperăm!





Producția japoneză *Viața unei femei* (semnată de regizorul Mikio Naruse) deși inspirată de un subiect care la prima vedere ar putea părea melodramatic, are o forță de necontestat, cucerește printr-o atmosferă tragică autentică fără îngroșări, fără lirism excesiv. De relevat jocul sobru și nuanțat al actorilor Hideko Takamine și Tsutomu Yamapaki (în fotografie).

Participînd pentru prima oară la Festivalul de la Karlovy-Vary, Spania a prezentat în competiție un film interesant, *El spontaneo*, tragica poveste a unui băiat de 18 ani care se sinucide pentru că nu a avut curajul să ia viața în piept. Filmul dă prilejul să se afirme un actor neprofesionist, Luis] Ferrin, care a fost distins cu medalia specială pentru tineri interpreți (alături de romînul Ștefan Iordache).



Philippe de Broca, după succesul obținut cu *Omul din Rio*, abandonează pentru moment aventura pentru a se reîntoarce la comedia ușoară. Noul său film, *Un monsieur de compagnie*, amintește întrucîtva subiectele abordate și mai înainte de regizor. Personajul principal „domnul de companie" interpretat de Jean-Pierre Cassel consideră că lenea este mama tuturor virtuților și are un principiu sacru: să nu-ți pierzi viața încercînd s-o cucerești. Ca și eroii din alte filme ale lui de Broca, Antoine preferă să se plimbe în loc să muncească, să flirteze cu fetele, în loc să se însoare și să colecționeze expediente, în loc să-și încaseze cinstit chenzinele. Numai că socoteala de acasă... Antoine se îndrăgostește de Isabelle (Catherine Deneuve), se însoară, se duce la uzină, muncește din greu și... e în culmea fericirii. Un cadru din film cu Jean-Pierre Cassel și Catherine Deneuve.

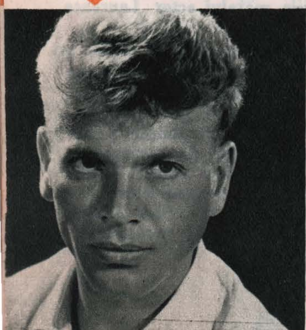


Printre filmele prezentate la Festivalul de la Cannes s-a numărat și *Prima della rivoluzione*. Tînărul regizor italian Bernardo Bertolucci și-a ales ca temă povestea unui fecior de bani gata, aparținînd marii burghezii din Parma. La un moment dat este ispitit de idei de stînga, dar renunță și revine la vechiul mediu social, împins de un sentiment de lașitate. Operă inteligentă și sensibilă, vădind un real talent, *Prima della rivoluzione* a fost considerat de către critica franceză ca un serios concurent la palmares iar ignorarea ei ca o nedreptate în plus săvîrșită de juriul cannez 1964.



Marele premiu ex acquo al simpozionului tinerelor cinematografii din Africa, Asia și America Latină care s-a ținut anul acesta la Karlovy-Vary, a fost decernat argentinianului *Un loc sub soare* (regizor Dino Minetti) și sovieticului *Sudoarea* (regizor Larissa Septikova). *Un loc sub soare* (din care am ales o secvență în interpretarea actriței Maria Cristina Laurenz) este un imn înălțat fraternității și solidarității umane, încrederii în forțele omului și speranței.

Marele Premiu al festivalului de la Karlovy-Vary din acest an a fost decernat filmului *Vîrtejul* realizat de tînărul regizor maghiar (care semnează și scenariul), István Gaál, pe care-l vedeți în imaginea alăturată.





Filmul *Viii și morții* al lui Alexandr Stolper, care a primit premiul principal la Karlovy-Vary, este incontestabil o mărturie sinceră și emoționantă a suferințelor poporului sovietic, a puterii sale de rezistență și a încrederii sale în victoria împotriva cotropitorilor fasciști. Ecranizare a cunoscutului roman al lui Konstantin Simonov, *Viii și morții* este o pledoarie convingătoare pentru pace între popoare. În imaginea alăturată o scenă emoționantă din film interpretată de actorul Lavrov.

# noile păpuși ale lui bob călinescu

cinema ȘANTIER

O încăpere în care se îngrămădesc într-un haos aparent, frapante prin ciudățenie și inedit, o sumedenie de obiecte și personaje năstrușnice. Crengi de copac retezate cu iscusință au luat forme și atitudini omenești întruchipînd melancolia, zborul, speranța... Coceni de porumb se îmbină în chip neașteptat, iau forme de animale și păsări, se îngrămădesc pe rafturi, pe mese, pe scaune, se înșiră de-a lungul pereților. La o primă vedere par toate niște simple jucării și totuși fiecare personaj, fiecare obiect, este rezultatul unor căutări lungi și înfrigurate prin teritoriile abstracte ale fanteziei.

În mijlocul încăperii, la o masă, în lumina care se cerne difuză prin storuri, Bob Călinescu, asemeni unui vrăjitor, îmbină simetric cu migală bucăți mici de cocean. Privindu-l, aproape fără voie, încerci să ghicești cam ce o să-i iasă din mîini.

— Va fi un tun, precizează Bob Călinescu zîmbind. Nu, nu este un nou experiment. Am terminat de curînd ultimele două filme experimentale, unul se numește *Trei clești* și are ca personaje trei clești adevărați, celălalt, *Poveste cu bile*, este „interpretat" de bile adevărate cărora mîna omului nu le-a adus nici o modificare. Am studiat cu acest prilej posibilitățile plastice ale obiectelor de a întruchipa prin animare, din diferite unghiuri cinematografice, stări și reacții omenești.

Acum lucrez la *Oul*, primul film dintr-o serie de șapte scurtmetraje. În treacăt vreau să vă spun că ceea ce fac acum nu se mai înscrie în categoria filmului de păpuși în sensul clasic al noțiunii. După căutări destul de îndelungate m-am hotărît să rămîn ca stil de animație la redarea mișcării în faze largi, subliniind expresii și atitudini; m-am mai hotărît să folosesc de aici înainte numai materiale „folclorice": lemnul, piatra, porumbul, fierul... După cum vedeți în *Oul*, atît personajele cît și decorul vor fi construite din coceni de porumb. Coceanul este un material foarte maleabil care prin însăși natura lui predispune la stilizări interesante, îndrăznețe, în spiritul artei moderne, sugerînd totodată culoarea locală, specificul național. Semilucios, așa cum îl vedeți, el dă pe peliculă efecte interesante. Am ales acest material pentru *Oul* întrucît îl socot cel mai adecvat exprimării ideii filmului: aceia că omul este un neobosit căutător sortit ca deîndată ce ajunge să-și realizeze un vis, în mod automat, undeva departe, în fața să-i apară un altul.

Celelalte filme din ciclu? Al doilea se va numi *Putregaiul*. Personajele? Bucăți de lemn nefinisate. Acțiunea? Bucățile trec prin diferite faze de lucru. O singură bucată de lemn se eschivează. Ea preferă să plutească pe apă, să se prăjească la soare. Dar soarele și apa o atacă, o macină cu încetul și în clipa cînd celelalte bucăți de lemn ajung fluiere, viori sau ghitare, din eroul meu principal nu mai rămîne decît coaja. Va urma *Sperietoarea*, o fabulă din mediul sătesc; *Ciocîrlia*, o ilustrare coregrafică a melodiei cu același nume executată de... linguri de lemn, *Paparudele* și *Pietrele*. În *Pietrele* am drept personaje două pietre care seamănă una cu un băiat, cealaltă cu o fată. Va fi deci o poveste de dragoste. Ciclul se va încheia cu *Fierul*, despre care deocamdată n-am să vă spun nimic.

Deși de sine stătătoare, aceste filme se vor înscrie în sfera aceleiași unități, atît prin faptul că problematic ele se completează, cît și prin natura materialelor pe care le voi folosi la realizarea lor. Intenționez să le prezint publicului pe toate odată sub forma unei premiere de lung metraj. Personajele și decorurile care vor servi la realizarea acestor filme urmează să fie prezentate simultan cu premiera în cadrul unei expoziții. Cred că atît filmele cît și expoziția vor constitui un omagiu adus artei noastre populare.

Am plecat lăsîndu-l pe Bob Călinescu să-și compună mai departe în lemn și coceni, piesă cu piesă, lumea noilor sale filme. Am plecat cu speranța că vrăjitorul a ajuns de-acum la capătul uceniciei.

Mircea MOHOR

**Atelierul lui Bob Călinescu pare o lume de basm populată cu tot felul de personaje năstrușnice.**





**Bob Călinescu vorbește cu Sfarmă Piatră într-o limbă pe care deocamdată o înțeleg numai ei.**

Carnet cinematografic

# IMPLICAȚIILE UNUI WESTERN

Ca toate filmele de aventuri *western*-urile sînt prin excelență moralizatoare, constituind, în cvasi-unanimitatea lor, ilustrații ale dictonului „le crime ne paye pas". Unele dintre ele încearcă să-și convingă spectatorii că nu numai crima, ci nici violența nu rentează. Din păcate însă demonstrația are de obicei (și chiar la maeștri ai genului, ca John Ford sau Anthony Mann) caracterul unei predici dulcege, în care forțele răului cedează în fața unei atitudini de non-rezistență, variantă a biblicei recomandații de a-ți oferi cel de-al doilea obraz după ce ți-a fost pălmuit primul.



Unul din principalele merite ale *Celor șapte magnifici* mi se pare a fi tocmai teza sa de bază — mult mai nuanțată — și anume că violența nu rentează, cu o singură excepție: cînd este pusă în slujba unei cauze drepte. Spre deosebire de alte „filme cu cow-boys" (cum, după o veche și nepotrivită expresie, li se spune încă la noi acestor pelicule, chiar dacă în cadrul lor nu apare nici un „cow-boy", adică văcar), aci cauza are și ea o noblețe deosebită, fiind proprie nu unui individ izolat, ci unei întregi colectivități. Căci ce

poate fi mai legitim decît dreptul unor oameni de a se bucura de fructele muncii lor, decît necesitatea de a-și lua — sau apăra — acest drept cu armele în mîini?

Implicațiile unei asemenea problematici conferă o nouă dimensiune filmului care merge mult mai departe, poate, decît au intenționat chiar autorii lui. Avem de-a face, în cazul de față, cu o masă de țărani spoliată de o bandă de tîlhari. Spolierea are un caracter *sistematic*, repetîndu-se la intervale regulate, *organizat* (jefuiților nu li să ia totul, ci li se lasă strictul necesar pentru a trăi și a produce mai departe), *„pașnic“* — atîta vreme cît deposedații nu se opun — și *sîngeros* atunci cînd în rîndurile lor se schițează protestul. Or, toate acestea sînt trăsături caracteristice *exploatării*.

Într-adevăr, cu prețul unui minim efort de imaginație, luați-l pe Calvera, căpetenia tîlharilor, spălați-l, bărbieriți-l, îmbrăcați-l elegant și înconjurați-l de ciraci la fel de brutali și lacomi, dar care să poarte uniforme jandarmerești. Și iată latifundiarul venind să-și ridice periodic dijmele ce i se cuvin.[1]

Nici una din datele filmului nu s-ar altera de pe urma unei astfel de modificări. Din întîmplare țăranii au aci de partea lor legea. Care se dovedește însă atît de ineficientă, încît ei sînt nevoiți să recurgă la serviciile unor mercenari la fel de certați ca și Calvera cu „ordinea publică“.

Aparent cei șapte „magnifici“ sînt angajați pentru a apăra satul. În realitate, așa cum se vădește treptat în a doua jumătate a filmului (al cărei ritm este voit încetinit), ei îndeplinesc funcția unor catalizatori, precipitînd reacția de transformare morală a țăranilor. Aceștia își dau seama că samavolniciei bandiților pot și trebuie să-i răspundă prin forță, dar mai ales că dispun de resursele interioare necesare pentru a ieși învingători în acest conflict. Rolul mercenarilor se reduce la predarea cîtorva noțiuni de tactică elementară și de mînuire a armelor. Fără îndoială, participarea lor efectivă la lupte este mare, dar să nu uităm că ei sînt niște profesioniști ai pistolului.

*Remake* la șase ani distanță după *Cei șapte samurai*, filmul lui John Sturges mi se pare superior modelului său dintr-o serie întreagă de puncte de vedere. Dacă-i lipsește distincția hieratică a operei lui Akira Kurosowa (și a principalilor săi interpreți, Tadashi Shimura și Toshiro Mifane), el se bucură în schimb de un umanism mai profund și de un plus de justețe în ceea ce privește raporturile sociale. Apărătorii satului nu mai aparțin unei clase privilegiate, ca cea a samurailor, ci sînt înșiși niște paria. Visul mărturisit sau secret al „magnificilor“ este integrarea în colectivitatea de oameni care muncesc, ceea ce samurailor, evident, nici nu le poate trece prin minte. Admirația țăranilor pentru calitățile de combatanți ale mercenarilor nu depășește anumite limite. Semnificativă în acest sens este secvența finală, în care despărțirea de doi dintre cei trei supraviețuitori se face în indiferența generală. Singurul adoptat este ucenicul-aventurier, el însuși țăran, pe care dragostea de o fată dar mai ales de acest fel de viață îl reține în sat.

Sturges pare a da o replică unui film celebru al lui Fred Zinemann (*Amiază*, 1953), cu o temă similară — reacția unui orășel în fața teroarei bandițești. Dar acolo, eroul individual, un șerif neînfricat, magistral interpretat de altfel de Gary Cooper, era opus colectivității lașe și abulice. Sfîrșitul era apoteotic pentru erou și plin de dispreț la adresa colectivității. Sturges, dimpotrivă, scoate în relief strivitoarea superioritate a mentalității masei de truditori anonimi asupra facticei magnificențe a pistolarilor, demolînd mitul *desperado*-ului iute de trăgaci în favoarea veritabilei măreții a muncii colective.

Încercînd să cuprindă într-o formulă etica *western*-ului, André Bazin spunea că ea reprezintă binele în stare născîndă generînd legea în rigurozitatea sa primitivă. *Cei șapte magnifici* ridică, după părerea mea, această specificitate la o treaptă superioară, lăsînd să se străvadă, prin perdeaua de fum a spectaculoaselor încăierări, relații umane cu caracter de permanență și generalizare.

**Nicolae MINEI**



1) Merită semnalată și existența unui fel de alianță între cîrciumar și banditul care ar putea fi moșier, ceea ce subliniază parcă și mai mult analogia cu situații existente în trecutul satelor noastre.



# COLOCVIU DESPRE COMICUL IN FILMELE FRANCEZE

Ce anume ne face să rîdem? Și de ce? Și cum? Iată cîteva întrebări pe care nu știm dacă studiul genului cinematografic zis „comic“ le va rezolva vreodată. Cu atît mai puțin vom încerca noi să le dăm o explicație în rîndurile de față care n-au altă menire decît să-i pună pe cîțiva celebri actori francezi de comedie cinematografică să ne comunice părerile lor. Să-i ascultăm.

*BOURVIL*: Comicul trebuie să reproducă pe ecran, cu ajutorul mijloacelor puse la dispoziție de arta filmului, viața de toate zilele. Cînd se pune problema de a zugrăvi un avar sau un naiv, cinematografia franceză este foarte tentată să facă apel la tradiția ei de teatru. Dar de ce să recurgem la vodevilul complicat, mecanic și în ultimă instanță inuman, cînd în viață, la fiecare clipă, întîlnești oameni care te fac să rîzi și poate chiar tu însuți te numeri printre ei. După mine cea mai bună formă de manifestare a cinematografului comic francez se găsește în cronica unei epoci ca de pildă în *Traversarea Parisului* sau a unui mediu social ca de pildă în *Un paroh ciudat (Drôle de paroissien)*. (Ați remarcat cred că mă refer în deosebi la filme jucate de mine.) Căci nu este necesar ca o povestire să fie caraghioasă, ci adevărată, atît de adevărată încît comicul să le poată interpreta cu cea mai mare naturalețe, cu cel mai convingător firesc. Aceasta este, cred eu, singura formă de comic care permite atingerea unui adevărat umanism al rîsului.

*PIERRE ETAIX* și *JEAN-CLAUDE CARRIÈRE*: Forma unui film comic, după părerea noastră, se impune de la sine și nu poți vorbi de filmul comic francez fără să te referi la americani, mai ales la Max Linder. Filmele comice franceze nu țin morțiș la caracterul lor național, ci dimpotrivă. Și să luăm exemplele cele mai fericite — un Jacques Tati, de pildă — în care există o dorință de a realiza un comic psihologic, deci universal valabil. *Vacanțele domnului Hulot* ar fi putut să se petreacă foarte bine ori unde în altă parte decît pe o plajă franceză iar casa *Unchiului meu* nu văd de ce nu ar fi fost americană. Nouă nu ni se pare că între Max Linder și Jacques Tati ar exista vreo deosebire care să fie marcată de faptul că cel de-al doilea a făcut comedii „franceze“. Vi se pare că *Le soupirant* este tipic francez? Ne-ar părea rău. Militâm pentru un comic universal, popular, profund uman și deci valabil oricînd și oriunde.

*FERNANDEL*: A face lumea să rîdă este cel mai frumos dar și cel mai greu lucru din cîte există. Iar în film e și mai greu pentru că trebuie să provoci rîsul în gol. În timp ce în teatru îți poți modifica tonul după ambianța sălii, filmul te obligă să-ți alegi o dată pentru totdeauna acest ton despre care nu vei ști decît prea tîrziu dacă a fost bine sau rău îndrumat, cu sau fără eficacitate. În primul rînd este nevoie de o situație precisă care să provoace rîsul. Spectatorul simte nevoia de verosimil iar actorul trebuie înainte de toate și mai mult ca în oricare alt gen să fie sincer, să aibă aerul cel mai natural cu putință. Evident însă că totul se sprijină în primul rînd pe text iar mai apoi, dar la fel de important, pe modalitatea de a spune acest text. Uite de pildă filmul *Gâtitul cu unt*, interpretat de Jean Gabin și Pierre Fresnay. Aceiași situație ar fi putut da naștere unei pelicule dramatice. Dar tot filmul se sprijină pînă la urmă pe tonul adoptat de Bourvil și de mine și deci, devine comic. Comicul francez este, cred eu, un comic de *diseur*, adică de felul în care este spus textul, în timp ce comicul american e mai degrabă vizual, un comic redat de niște clowni geniali ca de pildă Bob Hope sau Jerry Lewis. Pe de altă parte, trebuie să adaug că eu nu mai pot interpreta aceleași personaje ca înainte de război și asta nu pentru că am îmbătrînit ci pentru că în prezent publicul reclamă mai multă umanitate de la film, chiar și în rîs.

*LOUIS DE FUNÈS*: Dacă există un comic francez, atunci el este francez doar prin text. Or, eu tocmai asta încerc să evit, tind să suprim cît mai mult textul din filmele mele. Aș vrea să fac un comic de sunete, în care zgomotele să aibă o importanță la fel de mare ca și cuvintele. Aș dori ca decorurile să fie schematizate la maximum. Nouă francezilor ne lipsesc autorii și regizorii de comedii cinematografice. Cred că nu vom avea cu adevărat un cinema comic francez decît în momentul în care vom crea și noi un fel de „Artiști Asociați“. Nu este de loc întîmplător faptul că Chaplin, o dată stăpîn pe arta sa, și-a făcut singur toate filmele. La fel Buster Keaton și Tati. Cum credeți că ar fi putut Chaplin să explice dinainte unui producător sau regizor comicul și scena meciului de box din *Luminile orașului*? De aceea aștept clipa în care să pot arăta — și nu doar spune — cum văd eu comicul în filmul francez.

*ROBERT LAMOUREUX*: Eu mă consider cel mai puțin calificat să vorbesc aici pentru că mi se pare că dacă am reușit să fac publicul să rîdă a fost dintr-o pură întîmplare sau pentru că am avut alături comici foarte buni. Pe cît de ușor îmi vine să explic de ce în teatru un anume efect și nu altul stîrnește sau nu rîsul, pe atît de greu îmi vine să mă refer la arta filmului care mie îmi apare ca un univers abstract. Pentru că la cinema ca de altfel pretutindeni în viață, nu toți oamenii rîd de aceleași lucruri și nici pentru aceleași pricini. De aceea este poate firesc ca cinematograful comic francez să se folosească de texte mai mult decît de alte mijloace, tocmai pentru a-și încerca toate șansele. Și totuși... să vă dau un exemplu: în urma unei rafale de vînt, pe stradă, unui domn îi fuge pălăria de pe cap, aleargă după ea, o prinde dar o calcă în picioare deformînd-o. Comicul francez consta în a-l arăta pe bietul cetățean cum își strivește cu propriile picioare și absolut fără să vrea, pălăria. În timp ce comicul anglo-saxon ar fi arătat cum după ce și-a mototolit pălăria cu o lovitură involuntară de picior, domnul își dă seama văzînd o altă pălărie care își urmează drumul nestingherită dusă de vînt, că cea de sub picioarele lui nu-i aparține. Am impresia că cea de a doua situație este de mare eficacitate comică dar din păcate noi, francezii, ne străduim să *insistăm* pedalînd prea mult pe accentele comice și, finalmente, și pe text.

*JEAN POIRET*: În comparație cu comicul anglo-saxon, cinematograful comic francez este ancorat mai puternic în viață. Comicul american de pildă, merge atît de departe în utilizarea burlescului, a nonsensului chiar, încît pînă la urmă un fel de penibil ne împietrește rîsul pe buze. Față de comicul care se manifestă în *O lume nebună, nebună, nebună*, cel din *Frumoasa americană* este cu mult mai uman. În *Frumoasa americană*, acea cronică a cartierului care se construiește în jurul și din cauza minunatei mașini americane, dă adevăratul ton filmului, căldura care-l străbate. Evident că din aceste calități decurg de multe ori și defectele și în special lipsa parodiei, sursă importantă a comicului. Putem cita cu regret multe virtuți care lipsesc comediei cinematografice franceze și în primul rînd regizorii...

**R. L.**

# AL 9-LEA NUME





## AL NOUĂLEA NUME:

O producție a studiourilor din R. S. Cehoslovacă

Scenariul: Vladimir Körner, Vladimir Goldmann
Regia: Jiri Sequens
Imaginea: Josef Illik

Cu:
Ota Sklencka, Svatava Hubenová, Vlasta Fialová, Monika Ottová, Zdenek Kutil, Jarmila Kurandová



■ CINEMA, revistă lunară de cultură cinematografică editată de Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă. ■ Redactor-șef: Eugen Mandric ■ Macheta Vlad Mușatescu ■ Prezentarea tehnică: I. Făgărășanu ■ Coperta I: P. Iordănescu ■ Redacția și administrația: București, Bulevardul 6 Martie nr. 65 ■ Abonamentele se fac la toate oficiile poștale din țară, la factorii poștali și difuzorii voluntari din întreprinderi și instituții. ■ Tiparul executat la Combinatul poligrafic „Casa Scînteii" — București ■ Exemplarul 5 lei.

41.017




**Stefania Sandrelli, tînăra actriță italiană, cunoscută de cititorii noștri din filmul lui Pietro Germi** — DIVORȚ ITALIAN.